

P. o. angl.

367

f m

(Shakespeare)

P.O. angl.
367 fm

Karpf

Die Idee Shakespeares

und seine Darstellung

in der deutschen Literatur

von Carl Burckhardt

Leipzig: Verlag von C. F. W. Neumann, Neudamm und Berlin.

Carl Burckhardt

HAMBURG

Verlag von W. Neumann, Neudamm und Berlin.

(Vertrieb: Berlin, Leipzig, Hamburg)

1838

Tò tí ἥν εἶναι.

Die

Idee Shakespeare's

und deren Verwirklichung.

Sonettenerklärung und Analyse des Dramas Hamlet,

(indirecter Beitrag zur Zeitfrage „Glauben und Wissenschaft“)

von

Carl Karpf.

HAMBURG.

Verlag von W. Mauke Söhne.

(Vormals Perthes-Besser & Mauke.)

1869.



Für die Commentation wird das Uebersetzungsrecht vorbehalten.

Den
Shakespeare - Vereinen

in
Deutschland und England

in Hochschätzung Ihrer Bestrebungen

zugeeignet.

Shakespeare - Vernein

Deutschland und England

in der Literatur des 19. Jahrhunderts

Verlag

Inhalt.

	Seite
Vorbemerkungen	IX
Die philosophischen Systeme	1
Die Vernunftthätigkeit des Geistes in ihrem Anundfürsichsein	19
Die Sonette Shakespeare's:	
Die Selbstliebe (Moment des Schönen)	29
Die Negation (Moment des Hässlichen)	75
Die Möglichkeit und Wirklichkeit. Das das Sein (<i>τὸ εἶναι</i>) bekundende Werk	104
Das Drama Hamlet:	
Die Mythen	127
Entwicklung des ideellen Vorwurfs	137
Analyse	154
Schlusswort	157

Index

1	Einleitung
2	Die geographische Lage
3	Die klimatischen Verhältnisse
4	Die geologischen Verhältnisse
5	Die botanischen Verhältnisse
6	Die zoologischen Verhältnisse
7	Die ethnographischen Verhältnisse
8	Die wirtschaftlichen Verhältnisse
9	Die kulturellen Verhältnisse
10	Die politischen Verhältnisse
11	Die sozialen Verhältnisse
12	Die rechtlichen Verhältnisse
13	Die medizinischen Verhältnisse
14	Die statistischen Verhältnisse
15	Die literarischen Verhältnisse
16	Die künstlerischen Verhältnisse
17	Die wissenschaftlichen Verhältnisse
18	Die technischen Verhältnisse
19	Die industriellen Verhältnisse
20	Die handelsrechtlichen Verhältnisse
21	Die steuerrechtlichen Verhältnisse
22	Die strafrechtlichen Verhältnisse
23	Die zivilrechtlichen Verhältnisse
24	Die prozessualen Verhältnisse
25	Die juristischen Verhältnisse
26	Die politischen Verhältnisse
27	Die sozialen Verhältnisse
28	Die rechtlichen Verhältnisse
29	Die medizinischen Verhältnisse
30	Die statistischen Verhältnisse
31	Die literarischen Verhältnisse
32	Die künstlerischen Verhältnisse
33	Die wissenschaftlichen Verhältnisse
34	Die technischen Verhältnisse
35	Die industriellen Verhältnisse
36	Die handelsrechtlichen Verhältnisse
37	Die steuerrechtlichen Verhältnisse
38	Die strafrechtlichen Verhältnisse
39	Die zivilrechtlichen Verhältnisse
40	Die prozessualen Verhältnisse
41	Die juristischen Verhältnisse
42	Die politischen Verhältnisse
43	Die sozialen Verhältnisse
44	Die rechtlichen Verhältnisse
45	Die medizinischen Verhältnisse
46	Die statistischen Verhältnisse
47	Die literarischen Verhältnisse
48	Die künstlerischen Verhältnisse
49	Die wissenschaftlichen Verhältnisse
50	Die technischen Verhältnisse
51	Die industriellen Verhältnisse
52	Die handelsrechtlichen Verhältnisse
53	Die steuerrechtlichen Verhältnisse
54	Die strafrechtlichen Verhältnisse
55	Die zivilrechtlichen Verhältnisse
56	Die prozessualen Verhältnisse
57	Die juristischen Verhältnisse
58	Die politischen Verhältnisse
59	Die sozialen Verhältnisse
60	Die rechtlichen Verhältnisse
61	Die medizinischen Verhältnisse
62	Die statistischen Verhältnisse
63	Die literarischen Verhältnisse
64	Die künstlerischen Verhältnisse
65	Die wissenschaftlichen Verhältnisse
66	Die technischen Verhältnisse
67	Die industriellen Verhältnisse
68	Die handelsrechtlichen Verhältnisse
69	Die steuerrechtlichen Verhältnisse
70	Die strafrechtlichen Verhältnisse
71	Die zivilrechtlichen Verhältnisse
72	Die prozessualen Verhältnisse
73	Die juristischen Verhältnisse
74	Die politischen Verhältnisse
75	Die sozialen Verhältnisse
76	Die rechtlichen Verhältnisse
77	Die medizinischen Verhältnisse
78	Die statistischen Verhältnisse
79	Die literarischen Verhältnisse
80	Die künstlerischen Verhältnisse
81	Die wissenschaftlichen Verhältnisse
82	Die technischen Verhältnisse
83	Die industriellen Verhältnisse
84	Die handelsrechtlichen Verhältnisse
85	Die steuerrechtlichen Verhältnisse
86	Die strafrechtlichen Verhältnisse
87	Die zivilrechtlichen Verhältnisse
88	Die prozessualen Verhältnisse
89	Die juristischen Verhältnisse
90	Die politischen Verhältnisse
91	Die sozialen Verhältnisse
92	Die rechtlichen Verhältnisse
93	Die medizinischen Verhältnisse
94	Die statistischen Verhältnisse
95	Die literarischen Verhältnisse
96	Die künstlerischen Verhältnisse
97	Die wissenschaftlichen Verhältnisse
98	Die technischen Verhältnisse
99	Die industriellen Verhältnisse
100	Die handelsrechtlichen Verhältnisse

Durch die Bewunderung sind die Menschen zur Philosophie gekommen, indem sie in den auffallenden Erscheinungen der natürlichen Welt ein Höheres ahnten.

Die Dinge treten uns zuerst in ihren Erscheinungen entgegen; diese nehmen wir in uns auf, und indem wir ihre Ursachen noch nicht kennen, entsteht die Bewunderung; durch diese werden wir von den Erscheinungen zur Erforschung der noch verborgenen Ursachen getrieben; sind die Ursachen erkannt, so gehen wir in den Anfang zurück und suchen die Erscheinungen aus ihren Ursachen zu erklären.

Biese. Phil. des Aristoteles I. 359. 337.

Die erste, welche sich in der Geschichte
findet, ist die, welche in der
Geschichte der Menschheit
vorkommt.

Die zweite, welche sich in der Geschichte
findet, ist die, welche in der
Geschichte der Menschheit
vorkommt.

Die dritte, welche sich in der Geschichte
findet, ist die, welche in der
Geschichte der Menschheit
vorkommt.

Vorbemerkungen.

Es ist keine Kleinigkeit für uns, unsere Ansichten vorzutragen und einleuchtend zu machen, weil man auch das Neue gewöhnlich auf die alte Weise versteht.

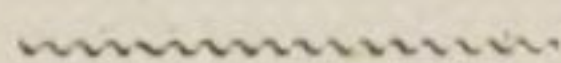
Uns bleibt nur die eine und einfache Methode, die Leser auf die einfachsten Thatsachen in Reihe und Ordnung gestellt zu leiten; wobei sie damit anfangen müssen, vor der Hand die gewohnte Vorstellungsweise bei Seite zu stellen und sich an die Dinge selbst zu gewöhnen.

Bacon. (Nov. org. aph. 34. 36.)

Das volle Verständniss der Shakespeare'schen Dramen dürfte erst durch Ermittlung des ideellen Vorwurfs des Dichters bei den einzelnen Dramen erlangt werden. Für eine solche Ermittlung erscheint aber die Erkenntniss der Art und Weise der schöpferischen Thätigkeit des Dichters besonders förderlich, und bezweckt die vorliegende Arbeit, zu dieser Erkenntniss beizutragen und möglicherweise zu weiteren Forschungen in der anzudeutenden Richtung anzuregen.

Unsere wesentlich von den bisherigen Annahmen, hinsichtlich der Verwirklichung des ideellen Vorwurfs des Dichters in der von ihm behandelten Materie, des Allgemeinen in dem Besonderen, hinsichtlich des Inhalts und der Bedeutung der Sonette und des Dramas Hamlet, abweichende Auffassung, werden wir durch Be-

zugnahme auf die eigenen Worte des grossen Künstlers, und auf die Forschungen der Auctorität, welche dem wahren Künstler das ewig gültige Gesetz geschrieben hat, zu begründen suchen müssen, wir werden diese für uns reden lassen und es werden, nach Beschaffenheit der Umstände, die nachfolgenden Blätter vielleicht mehr fremdes als eignes Wort enthalten.



Es unterliegt keinem Zweifel, dass Shakespeare schon in einem jüngern Alter das volle Bewusstsein der Schöpferkraft seines Geistes besessen hat; unter Hinweisung auf die Strophen in dem Sonett 70, welche sich auf das jüngere Alter und gleich allen Sonetten auf den Dichter persönlich beziehen, dürften die zum Theil bizarren Nachrichten über die Lebensverhältnisse, resp. den Lebenswandel des grossen Mannes in jüngern Jahren, für apokryphisch zu erklären sein. In dieser Hinsicht verdient die Ansicht des Professors Delius — der den ganzen biographischen Apparat für einen Mythos erklärt, auf die Kenntniss von Einzelheiten aus dem Leben des Dichters verzichtet, und sich mit der Gewissheit begnügt: es lebte ein William Shakespeare der die Werke schrieb und von dem Verfasser derselben lasse sich nie gross genug denken — den allgemeinsten Beifall.

Thatsache ist es, dass die eminente Geistesgrösse Shakespeare's sowohl von seinen Zeitgenossen, als in der zunächst folgenden Generation vollkommen gewürdigt worden ist.

Von den Zeitgenossen war es namentlich der als der grösste romantische Dichter Englands berühmte Spenser, der Shakespeare's Begabung anerkannte, und werden wir später versuchen nachzuweisen, dass und warum verschiedene dichterische Aeusserungen Spenser's, aus den Jahren 1591 und 1594, deren Beziehung auf Shakespeare bisher noch fraglich gewesen ist, auf ihn bezogen werden müssen.

Gleichwie von Spenser, so liegen auch von andern urtheilsfähigen Zeitgenossen Aeusserungen vor, welche die Bewunderung

XI

erkennen lässt, die Shakespeare schon zu Lebzeiten gezollt wurde, so prophezeite z. B. Leonard Digges von seinen Werken: sie würden ihn jung erhalten zu allen Zeiten, und es würden die Tage kommen, die alles Neue verschmähen, Alles für Missgeburt achten würden, was nicht Shakespeare's sei, dann werde jeder Vers in seinen Werken neu erstehen und den Dichter aus dem Grabe erlösen.

Ben Jonson, der durch eigene dichterische Begabung zu einem Urtheil vollkommen berechtigt war, und mit Shakespeare in freundschaftlichen Verhältnissen gestanden, sagte in den Gedenkversen, welche der ersten Gesamtausgabe der Dramen vorangesetzt waren, jenes oft citirte Wort über den Dichter: er war nicht einer Zeit sondern aller Zeiten, und betonte die von demselben angewandte Kunst, indem er in bedeutsamer Weise äusserte, dass obwohl Natur die Materie des Poeten sei, so doch seine Kunst die Form hinzugebe.

In der nächstfolgenden Generation waren es namentlich die Dichter Milton, Dryden und Lee, welche von Shakespeare als einem ewig unerreichbaren Muster sprachen.

Dryden äusserte unter Anderem in seinem „Essay on dramatic poesy“ (London 1668), dass Shakespeare unter allen alten und neueren Dichtern den weitesten und tiefsten Geist besessen habe, und dass er alle andern Dichter überrage, wie Cypressen niedriges Strauchwerk.

Dem grossen Milton aber gab die angeregte Frage wegen eines Denkmals die Gelegenheit Shakespeare in folgenden Versen ein Denkmal zu setzen:

Wozu braucht meines Shakespeare hehr Gebein

Ein hochgethürmtes Monument von Stein?

Wozu soll sich sein heiliger Staub hienieden

Verbergen unter stolzen Pyramiden?

Du theurer Sohn des Ruhms, sein grosser Erbe,

Was brauchst Du Stein dass nicht Dein Name sterbe?

In unserm Geist, der Dich bewundernd nennt,

Schufst Du Dir selbst ein dauernd Monument:

Wir schöpfen aus den Blättern Deiner Werke

Gleichwie aus Göttermunde Trost und Stärke:

XII

Du machst durch Deines Geistes hohen Schwung
Uns selbst zu Marmor vor Bewunderung,
Um solche hehre Ruhstatt zu erwerben,
Dass um solch Grabmal Könige möchten sterben.*)

Die bürgerlichen Unruhen und das Regiment der Puritaner in England bewirkten, in Verbindung mit der sich auch dort später geltend machenden französischen Kunstrichtung, in dem folgenden Jahrhundert eine wesentliche Abschwächung des Interesses an der Shakespeare'schen Dichtung.

Von einem gänzlichen Vergessen, wie man es wohl zuweilen angenommen hat, kann selbstverständlich nicht die Rede sein, da während der Zeit von 1670 bis 1770 auch 17 Ausgaben der Shakespeare'schen Werke erschienen sind, welche Zahl freilich in dem Verhältnisse wie ein zu vier zu der Anzahl der Ausgaben in England in dem folgenden bis auf unsere Tage gehenden Jahrhundert steht.

Vor fast gerade 100 Jahren erfolgte die Wiedererweckung des Interesses an der Shakespeare'schen Dichtung beinahe gleichzeitig unter den drei Culturvölkern. In England bewirkte Garrick dieselbe durch Veranstaltung der Shakespeare-Feier an dem Geburtsorte und der Ruhestätte des Dichters; (cfr. Ode upon dedicating a building, and erecting a statue to Shakespeare at Stratford-upon-Avon. Dav. Garrick. London 1769). In Deutschland Lessing durch seine Beurtheilung der dramatischen Dichtung desselben (cfr. Hamburgische Dramaturgie und Litteraturbriefe). In Frankreich hauptsächlich Letourneur, der bei Herausgabe einer Uebersetzung der Dramen Shakespeare's den Muth hatte, ihn höher als Corneille und Racine zu stellen (cfr. Préface de sa traduction).

Besonders bedeutungsvoll erwies sich aber die Kritik Lessings, nicht nur für die Anerkennung des Dichters in Deutschland, sondern auch für die Beurtheilung desselben in England und Frankreich in den folgenden Zeiten.

*) Wir erlauben uns den Wortlaut der Bodenstedt'schen Uebersetzung in »William Shakespeare's Sonette in deutscher Nachbildung« (Berlin, Decker) anzuführen.

XIII

Lessing that den Ausspruch, dass er den Dichter mit Aristoteles höchsten Kunstforderungen in Uebereinstimmung fände.

Bei Erwähnung dieses Urtheils müssen wir schon hier darauf aufmerksam machen, dass eine solche Uebereinstimmung weder zufälliger Art sein, noch aus einer Lectüre der Aristotelischen Poetik allein, resultiren kann. Die Aristotelische Auffassung von dem Werth und der Würde der Kunst, welche Auffassung als Gesetz für alle Zeiten erscheint, hat zur Grundlage den philosophischen Gedanken, beruht auf der Vernunftforschung, und ein völliges Genügeleisten der höchsten Kunstforderungen macht ein näheres Eingehen auf die Speculation des Aristoteles unbedingt nothwendig. Dass dieses von Seiten Shakespeare's geschehen, dürfte wohl von Lessing als selbstverständlich angenommen worden, und der obige Ausspruch als eine Andeutung in dieser Beziehung anzusehen sein.

Seiner Bewunderung der Geistesgrösse Shakespeare's Ausdruck gebend, parallelisirte Lessing ihn mit Homer, indem er hervorhob, dass das was man von diesem gesagt habe: es lasse sich dem Herkules eher seine Keule, als ihm ein Vers abringen, vollkommen auch von Shakespeare sagen könne. Auf die geringste von seinen Schönheiten sei ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zurufe: ich bin Shakespeare's! und wehe der fremden Schönheit, die das Herz habe, sich neben ihr zu stellen!

In der Folgezeit wurden die Werke Shakespeare's und dessen schöpferische Thätigkeit von Hunderten der begabtesten Männer zum Gegenstand des Nachdenkens gemacht.

Viele bemühten sich um das Verständniss der Dramen und die Ausbreitung derselben. In Deutschland lieferte im vorigen Jahrhundert unter Anderen Wieland eine Uebersetzung.

Die deutschen Dichterfürsten Goethe und Schiller sprachen gleich Milton und Lessing ihre Bewunderung aus.

Schiller, der die Tragödie Macbeth bearbeitete, sagte in dem Gedichte „Shakespeare's Schatten“:

Endlich erblickt' ich auch die hohe Kraft des Herakles,
Seinen Schatten. Er selbst, leider, war nicht mehr zu sehn.

Ringsum schrie, wie Vögelgeschrei, das Geschrei der Tragöden

Und das Hundegebell der Dramaturgen um ihn.

Schauerlich stand das Ungethüm da. Gespannt war der Bogen

Und der Pfeil auf der Senn' traf noch beständig das Herz.

Goethe aber führte in Hinblick auf Shakespeare aus: dass das Höchste wozu der Mensch gelangen könne, das Bewusstsein eigener Gesinnungen und Gedanken, das Erkennen seiner selbst sei, welches ihm die Einleitung gebe, auch fremde Gemüthsarten zu durchschauen. Nun gebe es Menschen, die mit einer natürlichen Anlage hiezu geboren seien und solche durch Erfahrung zu practischen Zwecken ausbildeten. Hieraus entstehe die Fähigkeit, der Welt und den Geschäften im höhern Sinne etwas abzugewinnen. Mit jener Anlage nun werde auch der Dichter geboren, nur dass er sie nicht zu unmittelbaren irdischen Zwecken, sondern zu einem höhern geistigen allgemeinen Zwecke ausbilde. Nannten wir nun Shakespeare einen der grössten Dichter, so geständen wir zugleich, dass nicht leicht jemand die Welt so gewahre wie er, dass nicht leicht jemand, der sein inneres Anschauen ausspreche, den Leser in höherm Grade mit in das Bewusstsein der Welt versetze. Sie werde für uns völlig durchsichtig: wir fänden uns auf einmal als Vertraute der Tugend und des Lasters, der Grösse, der Kleinheit, des Adels, der Verworfenheit, und dieses alles, ja noch mehr, durch die einfachsten Mittel. Fragten wir aber nach diesen Mitteln, so scheine es, als arbeite er für unsre Augen; aber wir seien getäuscht. Shakespeare's Werke seien nicht für die Augen des Leibes. Goethe unterzog auch das Drama Hamlet einer Besprechung in „Wilhelm Meister“, und fand im Gegensatze zu Voltaire, in demselben „eine harmonische Welt voll wunderbarer Ordnung“ und versuchte er es eine Folgerichtigkeit dieses Dramas darzulegen, wobei er die Ansicht äusserte, dass der Dichter vorsätzlich eine Seele habe zeichnen wollen auf die eine That gelegt sei, der sie sich nicht gewachsen fühle. Einzelne spätere Commentatoren haben hieraus Veranlassung genommen zu sagen, dass nachdem Goethe das Räthsel gelöst, begreife man nicht, dass es je eines gewesen sei und man sei kaum mehr gelaunt, etwas zu seiner Erklärung zu sagen. Andere Commentatoren haben die Annahme

mit gewichtigen Gründen bestritten, und die obige Seelenzeichnung nicht für den ideellen Vorwurf des Dichters bei diesem Drama gehalten, ohne doch angeben zu können, was denn die Idee sei. Wir unsererseits bezweifeln überall, dass Goethe durch jene Aeusserung den ideellen Vorwurf des Dichters bei dem Drama Hamlet hat bezeichnen, und jene Seelenzeichnung für die Idee, das Allgemeine selbst, hat ausgeben wollen. In der That kann das Nichtgewachsensein der Aufgabe denn auch nur als ein nothwendiger, in der, auf dem philosophischen Gedanken beruhenden, Idee der Tragödie selbst begründeter Effect erscheinen; die Idee des Dichters, das Allgemeine, als die das Ganze gestaltende Formbestimmung, welches in dem Besonderen und Einzelnen zum Ausdruck kömmt und durch dieses individualisirt wird, ist die gedachte Seelenzeichnung, sowie dieselbe bisher aufgefasst worden, jedoch nicht. Das wesentlichste Moment der Shakespeare'schen dramatischen Dichtung, nämlich die Begriffsbestimmung, ist, woran wir erinnern wollen, von Goethe sehr wohl erkannt worden. In der Abhandlung „Shakespeare und kein Ende“ äussert derselbe über die Dramen: „Genau genommen, so ist nichts theatralisch als was für die Augen zugleich symbolisch ist; eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet. Shakespeare's ganze Verfahrungsart findet an der eigentlichen Bühne etwas Widerstrebendes; sein grosses Talent ist das eines Epitomators, und da der Dichter überhaupt als Epitomator der Natur erscheint, so müssen wir auch hier Shakespeare's grosses Verdienst anerkennen, nur läugnen wir dabei und zwar zu seinen Ehren, dass die Bühne ein würdiger Raum für sein Genie gewesen. Indessen veranlasst ihn gerade diese Bühnenenge zu eigner Begränzung. Hier aber nicht, wie andere Dichter, wählt er sich zu einzelnen Arbeiten besondere Stoffe, sondern er legt einen Begriff in den Mittelpunkt und bezieht auf diesen die Welt und das Universum.“ Sowie ferner: „Shakespeare gesellt sich zum Weltgeist; er durchdringt die Welt, wie jener, beiden ist nichts verborgen; aber wenn des Weltgeistes Geschäft ist, Geheimnisse vor, ja oft nach der That zu bewahren, so ist es der Sinn des Dichters, das Geheimniss zu verschwätzen, und uns vor, oder doch gewiss in der That zu Vertrauten zu machen.

Der lasterhafte Mächtige, der wohldenkende Beschränkte, der leidenschaftlich Hingerissene, der ruhig Betrachtende, Alle tragen ihr Herz in der Hand, oft gegen alle Wahrscheinlichkeit; jedermann ist redsam und redselig. Genug, das Geheimniss muss heraus und sollten es die Steine verkünden. Selbst das Unbelebte drängt sich hinzu, alles Untergeordnete spricht mit, die Elemente, Himmel-Erd- und Meer-Phänomene, Donner und Blitz; wilde Thiere erheben ihre Stimme, oft scheinbar als Gleichniss, aber ein wie das andere-mal mithandelnd Und so sei es genug an diesen wenigen Worten, wodurch Shakespeare's Verdienst keineswegs erschöpft ist. Doch stehe noch eine Bemerkung hier: schwerlich wird man einen Dichter finden, dessen einzelnen Werken jedesmal ein anderer Begriff zu Grunde liegt und im Ganzen wirksam ist, wie an den seinigen sich nachweisen lässt.“

Fassen wir diese Aeusserungen zusammen, so dürfte sich daraus ergeben, dass Goethe Shakespeare vorzugsweise der sich in ihm offenbarenden selbstbewussten Schöpferkraft halber hochschätzte, dass er in ihm den denkenden Künstler,*) der in seinen Schöpfungen seinen Gedanken, in dem Besonderen das Allgemeine — den Begriff oder die Idee — zum Ausdruck bringt, erkannte.

Gleichwie Goethe nun die Planmässigkeit der Dramen Shakespeare's dadurch anerkannte, dass er behauptete, der Dichter habe einen Begriff in den Mittelpunkt gelegt, ein bestimmter Begriff läge jedem einzelnen Drama zum Grunde, welcher im Ganzen wirksam sei, so haben auch die hervorragendsten späteren Commentatoren die Kunst- und Gesetzmässigkeit der Tragödien anerkannt.

Coleridge erkennt Form und Bau der Dramen für bewundernswerth;

Guizot erkennt gleichfalls bewundernd ihren Aufbau aus einer Idee, die jeden Theil auf einerlei Ziel beziehe;

Ulrici hebt hervor, dass das Ideale in den Dramen sich in der Kunstmässigkeit der Composition, in der Rückbeziehung aller

*) Goethe: »Die Kunst ist Kunst, wer sie nicht durchgedacht, der darf sich keinen Künstler nennen.«

Lessing: »Der denkende Künstler ist noch eins so viel werth.«

Theile und Episoden auf eine Grundidee, von der der Dichter in seiner Anlage ausgegangen, zeige.

Gervinus bemerkt, nach Erörterung des Idealen in den Dramen, dass dasselbe in letzter Instanz nicht, oder nicht bloss in der Beschaffenheit der Charactere und nicht in der Natur der Handlung, sondern dort, wo auch die Einheit der Shakespeare'schen Dramen liege, in der Idee läge.

Die Anerkennung des Dichters von Seiten des letztgedachten geehrten Commentators culminirt in folgender Aeusserung:*) „Schiller nannte das vollkommene Werk der Cultur: das sinnliche Vermögen in die reichste Berührung mit der Welt zu setzen und seine Empfänglichkeit auf's höchste zu steigern, und das geistige Vermögen unabhängig und selbstständig zu erhalten, und seine Activität und bestimmende Kraft möglichst zu erhöhen; dies ist ganz eigentlich die Characteristik des Shakespeare'schen Geistes.**)

*) Cfr. »Shakespeare« von G. G. Gervinus II. S. 584.

**) Dem Wortlaute nach sagt Schiller (cfr. sämmtliche Werke XII. 49): »Da die Welt ein Ausgedehntes in der Zeit, Veränderung, ist, so wird die Vollkommenheit desjenigen Vermögens, welches den Menschen mit der Welt in Verbindung setzt, grösstmögliche Veränderlichkeit und Extensität sein müssen. Da die Person das Bestehende in der Veränderung ist, so wird die Vollkommenheit desjenigen Vermögens, welches sich dem Wechsel entgegensetzen soll, grösstmögliche Selbstständigkeit und Intensität sein müssen. Je vielseitiger sich die Empfänglichkeit ausbildet, je beweglicher dieselbe ist, und je mehr Fläche sie den Erscheinungen darbietet, desto mehr Welt ergreift der Mensch, desto mehr Anlagen entwickelt er in sich; je mehr Kraft und Tiefe die Persönlichkeit, je mehr Freiheit die Vernunft gewinnt, desto mehr Welt begreift der Mensch, desto mehr Form schafft er ausser sich. Seine Cultur wird also darin bestehen, erstlich: dem empfangenden Vermögen die vielfältigsten Berührungen mit der Welt zu verschaffen und auf Seiten des Gefühls die Passivität auf's Höchste zu treiben; zweitens: dem bestimmenden Vermögen die höchste Unabhängigkeit von dem empfangenden zu erwerben und auf Seiten der Vernunft die Activität auf's Höchste zu treiben. Wo beide Eigenschaften sich vereinigen, da wird der Mensch mit der höchsten Fülle von Dasein die höchste Selbstständigkeit und Freiheit verbinden und, anstatt sich an die Welt zu verlieren, diese vielmehr mit der ganzen Unendlichkeit ihrer Erscheinungen in sich ziehen und der Einheit seiner Vernunft unterwerfen.«

Zum Zwecke der Vergleichung möge hier gleich die Auffassung des Aristoteles — welche Shakespeare zu der seinigen gemacht, und wornach er sich das in den Sonetten zum Ausdruck kommende Liebesverhältniss (die ideale Selbstliebe, welche sich auf den bessern Theil des eignen Ichs

Er hat uns zugleich wie Goethe den Umfang der receptiven Natur und wie Schiller die Kraft des productiven Geistes gelehrt. Er hat weder, wie Schiller Goethen vorwarf, die Gaben der Natur versäumt in ächten Besitz des Geistes zu verwandeln, noch wie Goethe Schillern Schuld gab, den Instinct durch die Thätigkeit des Geistes in Gefahr gebracht. Die Natur hatte ihn köstlich ausgestattet, aber er wucherte mit dem Pfunde, das sie ihm geliehen, und diesen Erwerb durfte er sein Eigenthum nennen; Goethen war die Dichtung, wie sie Schiller betrieb, schon eine zu ernste Beschäftigung, aber Shakespeare trieb sie in noch viel grösserer Anstrengung als Beide. Kein Wunder daher, wenn Goethe vor den Leistungen dieses Meisters befriedigt stand wie nicht vor den eigenen Werken und wenn er an ihm verehrend hinaufblickte, „wie auf ein Wesen höherer Art“; ein grösseres Zeugniß ist einem Genius nie gegeben worden, als dass der grösste bezieht, cfr. Sonett 39 und 62) gedacht hat — über die Activität der Vernunft und deren Unabhängigkeit angeführt werden. Aristoteles sagt: (cfr. Biese Phil. des Arist. I. 351. 357) dass nur die Anlage zur Thätigkeit des Geistes angeboren sei, zur Selbstthätigkeit der Vernunft er sich selbst emporarbeiten müsse; habe er diese erreicht, so verhalte er sich zu den in der receptiven Seelenthätigkeit gegenständlich gewordenen Formbestimmungen nicht wie zu einer ungeistigen Welt, sondern erkenne darin seine eigenen Bestimmungen wieder und erzeuge in dieser Identität mit dem objectiven Gehalt der in der Natur sich offenbarenden Vernunft die wahrhafte Wissenschaft, welche den Dingen gleich sei, indem er dieselben in ihrer ideellen Wahrheit aus sich selbst entwickele. Diese höchste Geistes-thätigkeit unterscheidet Aristoteles bestimmt von dem individuellen Seelenleben, er bezeichnet dieselbe als die göttliche Unabhängigkeit und als absoluter Endzweck des Menschen. In dem Besonderen offenbare sich diese göttliche Vernunftthätigkeit als das Wahre, Gute und Schöne (cfr. Eudem. Eth. 7. 14).

Diese drei Prädicate sind es, welche Shakespeare in dem Sonett 105, indem er sich ausdrücklich dagegen verwahrt, dass man seine Liebe für Götzendienst und Abgötterei halte, für das geliebte Wesen — den unabhängig gedachten eigenen Geist, das Göttliche in sich — und den Inhalt seiner Dichtung in Anspruch nimmt.

Gervinus bezeichnet (cfr. Sh. II. 579) die bezüglichen Strophen des Sonetts 105, ebenso wie oben Schiller's Andeutung, über die Unabhängigkeit und Activität der Vernunft, für die vollständigste Charakteristik des Dichters und seiner Dichtung, ihrer Vielseitigkeit und ihrer Einheit.

Wir constatiren schon hier den nahen Zusammenhang beider charakteristischen Momente in der Vernunftforschung des Aristoteles und deren Begründetsein in derselben.

Dichter, der Shakespeare in drei Jahrhunderten gefolgt ist, von ihm sagte, er fürchte an ihm zu Grunde zu gehen.“

Auch Gervin¹us hebt wiederholt, namentlich noch in Beziehung auf das Drama Hamlet hervor, dass bei Shakespeare die Handlung immer das Abgeleitete, das Spätere, das Gewordene sei. Derselbe scheint hiernach einen bestimmten ideellen Vorwurf, ein vorher bestimmtes Allgemeines, welches in dem Besonderen zum Ausdruck kommt, anzunehmen. Dieses Allgemeine ist aber in dem tief-sinnigen Drama Hamlet nicht jene Seelenzeichnung, sowie dieselbe bisher aufgefasst worden.

Zu den näheren Untersuchungen, welche wir über den ideellen Vorwurf — zunächst bei dem bedeutungsvollsten Drama Shakespeare's, Hamlet, hinsichtlich welches Dramas man immer eine Beziehung auf die Geistesthätigkeit des Dichters, eine pathologische Antheilnahme desselben, vorausgesetzt — angestellt haben, wurden wir durch die Wahrnehmung veranlasst, dass die einzelnen Theile der Dramen wohl auf einerlei Ziel gehen, dass dieselben unter sich, ihrem begrifflichen Inhalte und häufig selbst der Redegestaltung nach, aber wesentlich verschieden sind, während dagegen wiederum in jedem Abschnitte für sich das Aehnliche und Gleiche, begrifflich aufgefasst, bemerkbar ist. Die Annahme schien uns hiernach nahe zu liegen, dass der Dichter eine begriffliche Zergliederung des ideellen Vorwurfs vorgenommen, und durch den Begriff die Vergeistigung des Allgemeinen in dem Besonderen bewirkt, auch hiedurch die in seiner Dichtung so charakteristische Objectivität und weise Selbstbeschränkung erlangt habe. Bei der grossen Productivität des Dichters mussten wir die Befolgung einer besonderen Methode seinerseits ebenso für wahrscheinlich halten, als dass er sich bei und unter seinem Schaffen einen Anhalt, in Beziehung auf die Idee, durch eine begriffliche Eintheilung gebildet habe. Bacon citirt (Nov. org. II. aph. 26), zur Andeutung der Wichtigkeit der Eintheilung, das Wort Platon's: wer wohl zu definiren und einzutheilen verstehe, sei göttlich zu achten, und sagt (serm. fid.) Ordnung, Eintheilung und verhältnissmässige Behandlung der Theile sei eigentlich die Seele der Schnelligkeit, nur dass die Eintheilung nicht gar zu weit getrieben werde.

Hinsichtlich des Resultats unserer Forschungen, befinden wir uns in der glücklichen Lage, im Allgemeinen in Uebereinstimmung zu sein:

mit Lessing, der ein Genügleisten der höchsten Kunstforderungen des Aristoteles von Seiten Shakespeare's behauptete, mit Goethe, der den Begriff als Mittelpunkt in den Dramen erkannte und hierin das, die Shakespeare'sche Dichtung von aller andern Dichtung unterscheidende Moment fand, mit Hallam und andern Männern, insofern von denselben erkannt worden, dass der Dichter allen seinen Geschöpfen immanent ist,*)

mit Gervinus, insofern derselbe die Unabhängigkeit des geistigen Vermögens von dem sinnlichen Vermögen als charakteristisch für die Shakespeare'sche Geistesthätigkeit hervorhebt, und die Identification des Allgemeinen und Besonderen in den Dramen betont.

Auf diese Uebereinstimmung müssen wir umsomehr Werth legen, als wir unsere Untersuchungen unabhängig von den Ermittlungen dieser hervorragenden Männer angestellt haben; erst nachdem wir zu einem bestimmten Resultate gelangt, haben wir gefunden, dass dieses Resultat übereinstimmend ist mit sämtlichen vorstehenden Ermittlungen, und dieselben gewissermaassen sämtlich umfasst.

Einem Zusammentreffen zufälliger Umstände dürfen wir nur das erlangte glückliche Resultat zuschreiben, welches wir, wenn auch in Nebenumständen und in der Darstellung möglicherweise

*) Hallam sagt: »Of William Shakespeare, whom, through the mouths of those whom he has inspired to body forth the modifications of his immense mind, we seem to know better than any human writer, it may be truly said that we scarcely know anything. We see him, so far as we do see him, not in himself, but in a reflex image from the objectivity in which he is manifested: he is Falstaff, and Mercutio, and Malvolio, and Jacques, and Portia, and Imogen, and Lear, and Othello; but to us he is scarcely a determined person, a substantial reality of past time, the man Shakespeare. The name of Shakespeare is the greatest in our literature, — it is the greatest in all literature. No man ever came near to him in the creative powers of the mind; no man had ever such strength at once, and such variety of imagination.« (Cfr. The plays and poems of W. Shakespeare. Colliers Edition VII. p. 513.)

mangelhaft, in der Hauptsache für vollkommen richtig halten, und dürfen wir nur das als unser Verdienst in Anspruch nehmen, dass wir uns, durch die gewöhnliche, alle Forschungen deprimirende Annahme, dass weil etwas in einem langen Zeitraume von hochbegabten Männern nicht ermittelt worden sei, überall nicht ermittelt werden könne, — nicht haben abhalten lassen, selbstständige Untersuchungen anzustellen.

Hinsichtlich der Hauptursache, weshalb die Ermittlung der Grundlage der Shakespeare'schen Dichtung bisher nicht geschehen, und als Folge davon, das eigentliche Verständniss der schöpferischen Thätigkeit Shakespeare's, wie diese sich, in den sich gewissermaassen ergänzenden Werken, dem Drama Hamlet und dem Sonettencyklus, offenbart, auch nicht erlangt ist, beziehen wir uns auf die Schlussbemerkungen in dem folgenden Abschnitte „die philosophischen Systeme.“

Es ist schon in einer vorstehenden Anmerkung angedeutet worden, dass hinsichtlich der Verwirklichung der Idee, des Allgemeinen in dem Besonderen, eine principielle Uebereinstimmung Shakespeare's mit Aristoteles vorhanden ist.

Nach Auffassung des Letzteren bewährt die Idee sich als ein Concretes, durch deren Wirksamkeit die Gegensätze der natürlichen und geistigen Welt zusammengehalten und zu einem in sich bestimmten, individuellen Dasein gestaltet werden, so dass weder der ewige Wechsel der Dinge, noch die ewig ruhende, von allem bewegten Dasein ausgeschiedene Idee die Wahrheit ist, sondern das Allgemeine, welches in dem Besonderen sich als die immanente Thätigkeit offenbart und als die übergreifende Einheit sich verwirklicht,*) und hat Shakespeare nicht nur diese Auffassung der Idee, zu der seinigen gemacht (nach Ausweis der Sonette, vermittelt der Einbildungskraft, den denkenden Geist, in dem das Allgemeine und die Formbestimmung ist, an und für sich und unabhängig von der receptiven Seelenthätigkeit gedacht, und sich im Drama Hamlet, in welchem sinnbildlich der an und für sich seiende Geist agierend auftritt, verwirklicht) sondern sich auch

*) Biese, Philos. des Aristoteles I, S. 661.

den mit dieser Auffassung der Idee in nahem Zusammenhange stehenden Moralprincipien des Philosophen angeschlossen. Uebereinstimmend mit demselben bildet die Begriffsbestimmung den Mittelpunkt seiner Dichtung, und indem er den Begriff in seiner Identität des Seins und Wesens auffasst, überwindet er das Einseitige des reflectirenden Verstandes, der die Einheit im Gegensatze nicht aufzufassen vermag und gewinnt dadurch die Grundlage, von welcher aus er das Allgemeine in dem Besonderen ausspricht, jenes durch dieses individualisirt, und die von Goethe in den obigen Citaten angedeutete gnomische und gnostische Thätigkeit ausübt.

Man hat von der speculativ-empirischen Methode des Aristoteles gesagt, dass er sich durch dieselbe über alle Seiten des realen Universums verbreitet und den Reichthum und die äusserliche Zerstreung derselben dem Begriff unterworfen habe, und durch das tiefere Eindringen in den ganzen Umfang des Wissens, der Lehrer des Menschengeschlechts geworden sei. Shakespeare hat sich der auf dem rein Menschlichen beruhenden Auffassung jenes Riesengeistes angeschlossen, nach derselben in genialer Weise und mit wahrhafter und vollendeter Wohlgenaturtheit (*εὐφροσύνη*) geschaffen und dasselbe Resultat erreicht, wie sich dies in dem ihm allseitig verliehenen Prädicate „Lehrer der Menschheit“ zeigt.

Indem wir uns hier auf diese Bemerkungen beschränken und nur noch besonders hervorheben, dass man erst durch die Erkenntniss der vollendeten Idealität Shakespeare's und der Bedeutsamkeit des Begriffs der Negation — durch welchen der Uebergang des Allgemeinen in das Besondere, des Ideellen in das Reale nach der Aristotelischen Theorie vermittelt wird — in der Shakespeare'schen dramatischen Dichtung, zum vollen Verständniss derselben sowie der Sonette, namentlich der Klagen und des Moments der Hässlichkeit, wird gelangen können, dürfen wir im Uebrigen auf die nachfolgenden Zusammenstellungen und Ausführungen Bezug nehmen und müssen wir eine vorurtheilsfreie Prüfung, der vorliegenden kleinen combinatorischen Arbeit, von Seiten des denkenden Lesers wünschen.

XXIII

Der Wortlaut der Auszüge und Citate aus der Philosophie des Aristoteles ist der des Biese'schen Werks: „die Philosophie des Aristoteles, in ihrem inneren Zusammenhange,“ und der Uebersetzung und Erläuterung verschiedener Einzelschriften von A. Stahr, deren Benutzung resp. die G. Reimer'sche Verlagsbuchhandlung in Berlin, und die Carl Hoffmann'sche Verlagsbuchhandlung in Stuttgart, dem Verfasser in liberaler Weise gestattet hat. Die wenigen Citate in deutscher Sprache aus dem Drama Hamlet, theilen wir nach der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung (Verlag von G. Reimer, Berlin) mit.

Was die Sonette anbetrifft, so konnte uns bei dieser Arbeit nur der Originalwortlaut genügen; indessen haben wir uns erlaubt in einzelnen, wenigeren Fällen, auch eine der vorhandenen Uebersetzungen einzelner Sonette mitzutheilen.

Im Februar 1869.

Der Verfasser.

Der Wortsinn der Aussagen und Sätze aus der Philosophie
des Aristoteles ist für das klassische Werk: „die Philosophie
des Aristoteles, in ihrem letzten Zusammenhang“, und der Fehler
wäre nur eine falsche Übersetzung von A. Böhme.
Der Wortsinn resp. die G. Heringer'sche Verlagsbuchhandlung in
Berlin, und die G. H. Hoffmann'sche Verlagsbuchhandlung in
Leipzig, dem Verfasser in letzter Weise gestattet hat. Die wenigen
Gänge in deutscher Sprache aus dem Dargestellten, theilen wir
nach der Beilage-Tafel schon E. Heringer (Verlag von G. Heringer,
Berlin) mit.
Was die Sonette betrifft, so konnte aus der dieser Arbeit
nur der Originaltext entnommen werden; indessen haben wir uns erlaubt
in einzelnen, schwierigen Fällen, auch eine der vorhandenen Überset-
zungen einzelner Sonette mitzutheilen.

Im Februar 1869.

Der Verfasser.

Die philosophischen Systeme.

Zu Compositionen wie Shakespeare sie lieferte, bringt es jedenfalls auch ein englischer bloß autodidaktisch und durch zufällige Lectüre gebildeter Naturdichter nicht. Poesie von solcher Höhe und von solchem Umfange, wie sie bei Shakespeare erscheint, erfordert unbedingt die gründlichste Kenntniss und das tiefste Studium der vorhergegangenen grössten poetischen Schöpfungen aller Zeiten. Die bis dahin bekannt gewordenen philosophischen Systeme muss Shakespeare ebenfalls aus dem Grunde gekannt haben; denn er steht auf der Höhe der Philosophie seiner Zeit.

H. Marggraff. *)

Es kann nur unsere Absicht sein, hier ganz im Allgemeinen die philosophischen Systeme, welche für das sechzehnte Jahrhundert überall in Betracht gezogen werden können, anzudeuten. Wir setzen als bekannt voraus, dass sich alle Philosophie von den Griechen datirt, dass es die Griechen waren, die in dem Zeitraume von zwei Jahrhunderten (von Thales bis Aristoteles) in ihrer Philosophie eine Welt von Gedanken schufen, dass an ihr, um sie in ihrem vollen Reichthume zu erfassen und sich anzueignen, die civilisirte Menschheit sich seitdem über zwei Jahrtausende abgemüht hat **). An den drei Namen Sokrates, Platon und Aristoteles lässt sich die ganze und höchste Bedeutung aller Philosophie knüpfen. Die beiden letzteren bezeichnen nicht nur den vollständigen Umfang der griechischen Bildung ***), sondern das ganze Gebiet des menschlichen Wissens und Denkens ist gewissermaassen von ihnen erschöpft worden und haben sie den grössten Einfluss auf die Nachwelt gehabt. Alles Philosophiren überhaupt besteht bekanntlich in einem unabhängigen Nachdenken über die

*) H. Marggraff, »William Shakespeare als Lehrer der Menschheit« (Leipzig 1864).

**) Carové, Cosmorama S. 182.

***) Schlegel, Vorles. über die Gesch. der Litteratur S. 32. Vgl. S. 140.

Grundursachen des Seins, über die letzten Gründe, Gesetze und Zwecke im Sein der Dinge überhaupt und des Menschenlebens insbesondere und Philosophie ihrer Idee nach lässt sich als die Wissenschaft von dem Räthsel der Welt und der Bestimmung des Menschen bezeichnen *).

Das Sein ist Gegenstand der Speculationen des Platon und Aristoteles. Nach der Platon'schen Auffassung erscheint das Sein und Nichtsein einander entgegengesetzt und die äussere Sinnenwelt ist nur eine Welt des Scheins, wogegen Aristoteles durch den Begriff der Negation auf speculative Weise den Gegensatz zwischen dem Ideellen und Realen, dem Allgemeinen und Besonderen, vermittelte, die sinnliche Welt von der Bestimmung des blossen Scheins befreite und dieselbe zur wahrhaften Wirklichkeit, in welcher sich die Idee zur Energie gestaltete, erhob **).

Der Dichter, der das eigene Sein und die eigene Geistes-thätigkeit im Drama Hamlet plastisch zur Darstellung bringt und sich nach der Aristotelischen Auffassung der Idee verwirklicht, lässt, wie wir vermeinen, in Andeutung der eigenen wissenschaftlichen und humanistischen Studien ***), die beiden Figuren Hamlet und Horatio in Wittenberg Studien gemacht haben. Abgesehen von der symbolischen Bedeutsamkeit, welche in diesem Stadtnamen dadurch liegt, dass von dort aus die Aufnahme des Gedankens erfolgte, durch welchen die Wiederherstellung des geistigen Gehalts der evangelischen Schriften durch Reinigung derselben von den menschlichen Satzungen bewirkt und das bewusste Ich in Beziehung auf die göttliche Lehre in seine Rechte wieder eingesetzt wurde, so war auch die Hochschule zu Wittenberg im Anfange des Jahr-

*) Vgl. Scheidler: Idee der Univ.

**) Vgl. Biese: Phil. des Arist.

***) Der Dichter, der durch eine seiner weisesten Figuren (Rom. und Jul. III. 3) die Philosophie als der Trübsal süsse Milch bezeichnen lässt, sagt (König Heinr. VI. 2. Thl. IV. 7): »Unwissenheit der Fluch von Gott und Wissenschaft der Fittig, womit wir in den Himmel uns erheben.« Man gefällt sich zum Theil darin, ein speculatives Denken Shakespeare's oder eine bewusste Vernunftforschung desselben in Abrede zu stellen und ihn »instinctiv« philosophisch zu nennen. Von Hamlet sagt man: »Die Monologe dieses »Fürsten der speculativen Philosophen« sind Meisterwerke des Nachdenkens«; wenn das Gedankenbild Hamlet den speculativen Philosophen erkennen lässt, dürfte wohl der Schöpfer dieses Gedankenbildes, Shakespeare, der Speculation nicht so ganz fremd sein. Wir behaupten die practische Anwendung eines philosophischen Systems — neben logischer Bearbeitung des Gegebenen — von Seiten Shakespeare's und zwar das des Aristoteles, der zugleich dem wahren Künstler das Gesetz — welches zu Zeiten des Dichters durch die Scholastik allgemeiner bekannt war, als es heut zu Tage der Fall ist — geschrieben hat, wobei wir darauf aufmerksam machen, dass der Dichter in mehreren Dramen auf Aristoteles alludirt. Ueber die Wiederbelebung der alten Kunst und Anerkennung der alten Kunstgesetze zu Zeiten Shakespeare's cfr. Gervinus »Sh.« I. 85.

hundreds des Dichters, berühmt wegen der humanistischen Bestrebungen, welche von dort ausgingen, die wesentlich zur Förderung der Reformation beitrugen und ursprünglich die Menschenbildung, auf Grundlage der schönen Künste und Wissenschaften, namentlich der altgriechischen und römischen Litteratur, bezweckten. Von Wittenberg aus begründete vorzüglich Melanchthon die Aufnahme der Aristotelischen Philosophie in Deutschland.

Die Bemerkung Hamlet's auf die Verwunderung Horatio's über die unsichtbare (immanente) Bewegung und gnomische thätige Wirksamkeit des Geistes im Grunde (Act I. S. 5) bei der Schwurszene — welche sich auf die antike Selbstverläugnung, „antic disposition“, Hamlet's bezieht — dass es nämlich mehr Dinge im Himmel und auf Erden gebe, als wovon sie in ihrer Philosophie sich hätten träumen lassen, muss (wenn nicht diese Andeutung auf eine Unterscheidung der Theorie und theoretischen Auffassung von der practischen Anwendung eines Systems zu beziehen ist) ihre Erklärung durch die Voraussetzung finden, dass Horatio und Hamlet speciel Studien nach den andern Systemen in Wittenberg gemacht haben, da in den Speculationen des Sokrates und Platon noch nicht eine solche Verbindung des Himmels und der Erde, wie dieselbe in Shakespeare, auf Grundlage der Aristotelischen Auffassung der Vernunftthätigkeit des Geistes in ihrem Anundfürsichsein, der Idee als geistigen Energie, erscheint und welche denselben mittelst der Einbildungskraft zur intellectuellen Anschauung der absoluten Identität geführt hat, bewirkt war.

Abgesehen von der Frage, ob es wirklich die Absicht des Dichters gewesen ist, ein bestimmtes System auf die beiden Figuren Hamlet und Horatio zu beziehen, welche Frage weniger wesentlich erscheint, dürfte es schon zum Verständniss der Auffassung der Idee von Seiten des Aristoteles, nach welcher Shakespeare geschaffen hat, von Interesse sein, die wesentlichsten Momente der Speculation der drei griechischen Philosophen hier hervorzuheben, welche wir uns erlauben dem Biese'schen Werke über die Aristotelische Philosophie und zwar der Einleitung „Entwicklungsgang der griechischen Philosophie von Thales bis Aristoteles“ zu entnehmen.

SOKRATES.

Die Subjectivität des Denkens aus der Einzelheit und Besonderheit zu der in ihrem Begriffe liegenden Allgemeinheit erhoben zu haben, ist das hohe Verdienst des Sokrates, der die

unendliche Freiheit des Selbstbewusstseins aussprach, so dass nicht dieser Einzelne wie er bestimmt wird von diesen oder jenen Interessen, also nicht dieses endliche Bewusstsein das Maass der Dinge ist, sondern das Denken, welches seinem Begriffe nach allgemeine, ewig geltende Bestimmungen enthält. Um dieses zum lebendigen Bewusstsein zu bringen, hielt Sokrates sich in seinen Forschungen auf dem Boden des eigenen geistigen Lebens und wandte sich ab von den naturwissenschaftlichen Untersuchungen. Der Gegenstand des Wissens ist nach ihm das Allgemeine, das Ewige und Göttliche; doch zu der Reife gelangte durch ihn das Denken noch nicht, dies Allgemeine als die Idee in allen objectiven Gestaltungen der Welt aufzuzeigen, sondern er blieb innerhalb der Subjectivität des Denkens, und hier war es das Gute, dasjenige, was für den Handelnden als das Substanzielle zu erkennen ist, worauf Sokrates als auf die wesentliche Seite des menschlichen Wissens hinleitete. Nach ihm kommt das Gute, als das Allgemeine für den Willen, dem Menschen nicht von aussen, sondern es ist in der Natur des Menscheingeistes enthalten; es muss nur in demselben entwickelt und erkannt werden. Hiermit ist die unendliche Freiheit des Selbstbewusstseins gesetzt; das Allgemeine, insofern es die Handlung bestimmt, ist nicht ein Anderes gegen das Wesen des Geistes, und somit ist die Entscheidung in das denkende Ich gelegt. Doch die Weisheit als solche, die absolute Erkenntniss, kommt nur der Gottheit zu; sie ist dem menschlichen Wissen versagt, das sich nicht vermessen darf, die Dinge ihrer absoluten Wesenheit nach zu bestimmen; hierzu sind dem Menschen die geistigen Kräfte von der Gottheit nicht verliehen, sondern nur, um das Gute für die Handlung zu bestimmen. In gläubiger Zuversicht setzt Sokrates eine göttliche Weltordnung voraus, und dass derselben gemäss in den mannigfaltigen Gestaltungen des Naturlebens Vernunft herrsche, mit welcher die menschliche Vernunft ihrem Wesen nach übereinstimme und in jener ihren eigenen Ursprung erkenne; daher führte er seine Schüler vor Allem zuerst auf den Glauben an die Götter hin. Auf gleiche Weise ist er von dem Glauben durchdrungen, dass die Götter durch Anzeichen der menschlichen Unwissenheit über das Zukünftige und Ungewisse Beistand gewährten; er verwandelt aber zugleich diese äusseren Anzeichen in die innere Regung des Gewissens und findet besonders hierin ein göttliches Zeichen, ein *δαμόνιον*, von welchem er sagt, dass es ihn vor manchen Handlungen gewarnt habe. Es wird hiedurch die Entscheidung, welche bei den Orakeln nur von aussen her gesucht wurde, freilich auch

noch in ein äusserliches Sein gesetzt, aber es ist damit wesentlich die Richtung in das Innerliche und das Subjective des eigenen Ich verbunden, und hiermit hängt zusammen, wie Sokrates es ebenso sehr tadelte bei Dingen, die im Bereiche menschlicher Einsicht liegen, Orakelsprüche zu verlangen, als auch Alles durch eigene Ueberlegung bestimmen zu wollen. Für das menschliche Wissen bilde den wahren Ausgangspunkt das *γνῶθι σεαυτόν**). Wer nicht nach dieser delphischen Inschrift zur Selbsterkenntniss zu gelangen strebe, erscheine offenbar lächerlich, wenn er Anderes erkennen wolle. Das Wissen hat nur Wahrheit für den Menschen, insofern es sich auf sein eigenes Innere und auf die Bestimmung des Willens zur Handlung bezieht**). Hierin ist nun die Subjectivität des Sokratischen Wissens enthalten, das aber bei dem zuversichtlichen Glauben an das Walten der göttlichen Mächte zur Allgemeinheit hinstrebt und die Schranken des endlichen Bewusstseins, wie es durch die Sophisten bestimmt war, überwindet und in dem Guten der substantiellen Wahrheit wieder Geltung und Anerkennung verschafft. Mit der Ansicht des Sokrates über die Bedeutung des menschlichen Wissens steht in wesentlichem Zusammenhange seine Methode zu philosophiren, in welcher besonders die Ironie hervortritt, welche sich an die Versicherung schliesst, dass der Mensch eigentlich nichts wisse, welche Versicherung bei seiner Ansicht von der göttlichen Weisheit ernsthaft gemeint ist; von hier aus wies er das falsche Wissen seiner Gegner mit dialogischer Geschicklichkeit beschämend zurück, und suchte das Nachdenken anzuregen und den Menschen in sein Inneres, auf seine moralische Freiheit zurückzuführen, hier den Lichtfunken der Erkenntniss zu entzünden und bei der Erzeugung derselben

*) Erkenne dich selbst.

**) Der Dichter lässt Horatio — Act 1 S. 1 — die Ansicht des Sokrates theilen, dass die Götter durch Anzeichen der menschlichen Unwissenheit über das Zukünftige Beistand gewährten; gleichwie dieser aber solche äussere Anzeichen in die innere Regung des Gewissens verwandelte, so deutet auch Horatio — nachdem er die Erscheinung selbst für ein Stäubchen, das des Geistes Auge (das Denken) trübe, erklärt — die wahrnehmbaren Zeichen grauser Dinge als warnende Vorbedeutung zur Erweckung des Selbstbewusstseins (Gewissens) durch die Schlussworte seiner Rede, vor der zweiten Geisteserscheinung, an. Der Dichter lässt ihn ferner — Act 1 S. 4 — die gläubige Zuversicht durch die Worte »der Himmel wird es lenken« aussprechen und Hamlet's Aeusserung, dass eine Gottheit unsre Zwecke forme, wie wir sie auch entwürfen, von ganzem Herzen zustimmen. Was die Bestimmung des Willens zur Handlung anbetrifft, so lässt der Dichter Horatio, nachdem dieser das Wissen erlangt hat, so dass er die Principien im Einzelnen darlegen kann, den Schluss in dem Drama — Act 5 S. 2 — mit den Worten machen: »aber lasst uns dies sogleich verrichten.« Insofern scheint die Figur Horatio nicht ganz ohne Beziehung auf die Sokratische Subjectivität, welche wesentlich Moralphilosophie ist, gestaltet zu sein.

bloss die Geburtshülfe zu leisten. Die Aufgabe des Wissens besteht demnach nur darin, aus sich die Erkenntniss des Guten zu entwickeln; in dieser allein kann sich das menschliche Wissen manifestiren, und die Tugenden selbst sind nichts Anderes, als die wahrhaften Aeusserungen dieses Wissens, und wurden daher von Sokrates Einsichten (*φρονήσεις*) und Begriffe (*λόγοι*) genannt. Eben durch das tiefere Eingehen in das sittliche Bewusstsein, diese selbstbewusste Thätigkeit des Geistes, ward Sokrates Schöpfer der Ethik. Seine Philosophie ist wesentlich Moralphilosophie, weil das Wissen nur auf das Gute gerichtet sein kann, und zugleich der einzige Weg ist, auf welchem das allen Menschen gemeinsame Streben nach Glückseligkeit kann befriedigt werden, und es ist daher bei dieser Identität zwischen dem Wissen und dem Guten, und bei dem allgemeinen Streben nach Glückseligkeit die Unwissenheit nach Sokrates ebenso unfreiwillig, als das Unrecht. Um nun zu den sittlichen Grundbegriffen zu gelangen, so dient dem Wissen zur Vermittelung Induction und allgemeine Definition, wovon Aristoteles sagt, dass man beides mit Recht dem Sokrates beilegen könne. Hiedurch ward zuerst die Form und Methode dieses Wissens fixirt, und die Nothwendigkeit dieses zwiefachen, dialektischen Verfahrens erkannt. Doch dieses Wissen bleibt noch bloss formal, weil es von dem Besonderen abstrahirt und nur allgemeine Bestimmungen zu geben vermag, ohne nachzuweisen, wie das Allgemeine, das Gute, sich in dem Besonderen individualisirt; und weil jene allgemeine Formalbestimmungen nur zum Maassstabe für den Handelnden dienen, so gehen sie nicht von dem Wesen der Sache selbst aus, sondern haben nur subjective Geltung und relativen Werth, daher Sokrates auch noch nicht fortgeschritten ist zum wissenschaftlichen Schlusse, der, wie Aristoteles denselben ausbildete, von den wesentlichen Bestimmungen der Sache ausgeht und daraus den Begriff derselben sich als von selbst aus den Vordersätzen erzeugend darstellt. Eben- sowenig war Sokrates deshalb auch im Stande Realdefinitionen zu geben, selbst nicht einmal von der Glückseligkeit, wornach er doch das Streben als allgemein voraussetzte. Das Gute bleibt die formale Einheit für die Mannigfaltigkeit von Rechten, Pflichten und Tugenden, ohne eine nähere Bestimmung dadurch zu erhalten, dass gezeigt wird, wie es in den besonderen Seelenzuständen und in der objectiven sittlichen Welt zum Dasein kommt; es ist inhaltslos und entzieht sich der näheren Bestimmung durch den Begriff, und hat seine Realität nur in dem unmittelbaren Bewusstsein des Gewissens. Zu einer bestimmtern Entwicklung des Guten konnte

Sokrates noch nicht gelangen, weil nach ihm das Göttliche, das Vorbildliche alles Guten, nur auf gläubiger Voraussetzung beruht; von dem Standpunkte seiner Subjectivität aus konnte er das Göttliche nicht als die absolute Idee erfassen, welche sich in dem Besondern der natürlichen und sittlichen Welt als die absolute Macht bethätigt und dem Dasein eine Wesenheit giebt, die dem objectiven Erkennen nicht ein Unerreichbares bleibt. Menschliches Wissen und göttliche Weisheit werden von Sokrates in ihrem Unterschiede festgehalten und von einander getrennt, ohne dass die wesentliche Einheit dieses Unterschiedes zum Bewusstsein kommt.

Das hohe Verdienst des Sokrates besteht darin, die Unendlichkeit des Selbstbewusstseins, die innere freie Entscheidung aus sich selbst, zum Prinzip des geistigen Lebens gemacht zu haben; die menschliche Vernunft ist ihrem Wesen nach identisch mit dem Göttlichen, der allgemeinen Vernunft, und offenbart sich als das Gute, das für das denkende Ich die substantielle Wahrheit ist. Ausserdem ist für die Methode des Wissens durch Sokrates das inductorische und definatorische Verfahren zum Bewusstsein gebracht, wodurch die Begriffe in ihrer formalen Einheit zum Gegenstand der Wissenschaft gemacht und in denselben feste Grundbestimmungen gewonnen sind, gegenüber der auflösenden Dialektik der Sophisten.

PLATON.

Nach Platon ist es die denkende Vernunft, welche, wenn sie erkennt, mit der Wiedererinnerung dort ist, wo das Göttliche waltet; sie erfasst durch den reinen Gedanken die ewigen, sich gleichbleibenden Bestimmungen des absoluten Seins, welche in ihrem unveränderlichen Wesen als εἶδη den wahren Inhalt der Wissenschaft bilden. Das Organ der Wissenschaft ist die Dialektik, welche jene εἶδη in ihrem durch sich selbst bestimmten Sein als die concreten Einheiten geltend macht gegenüber den bloss formalen Bestimmungen des endlichen Denkens. Jene Wesenheiten erhalten erst dadurch die Bestimmung von εἶδη oder von Ideen, dass sie das Allgemeine sind mit einem durch sie selbst vermittelten Inhalt. Es kehrt nun auch hier der Gegensatz des Eins und des Vielen wieder, jedoch, um durch die platonische Dialektik tiefer begründet zu werden. Im Parmenides besonders wird nachgewiesen, wie das Eins nicht ohne das Viele und das Viele nicht ohne das Eins ist. Da nun die Ideen das sich selbst Bewegende und Bestimmende sind, so erzeugen sie in sich den Unterschied, und

beherrschen denselben; denn sie sind ihrem Wesen nach Einheiten; nur in der Wirklichkeit, die bloss Theil nimmt an den Ideen, tritt der Gegensatz als das Herrschende auf, und somit ist die entgegengesetzte, sich wechselsweise beschränkende Bewegung des Widerspruchs in die Aussenwelt verlegt. Die Ideen selbst stehen in ihrem selbstständigen Sein über der Natur und dienen der Gottheit als Musterbilder bei der Welschöpfung; sie sind daher der einzig wahre Gegenstand des philosophischen Erkennens. In diesen ewigen, sich selbst gleichen Ideen vermisst nun Aristoteles dasjenige Moment, was sie aus diesem selbstständigen Sein treibt, um in die Wirklichkeit überzugehen. Weil nicht durch die Idee selbst die lebendig sich gestaltende Welschöpfung bedingt ist, so muss Platon nothwendig, um den Uebergang des Idealen in das Reale darzustellen, zum Mythos seine Zuflucht nehmen. Dieser tritt daher besonders in der Naturphilosophie hervor, wo die Gottheit vorgestellt wird, wie sie künstlerisch die Welt schafft und bildet; sie war gut und neidlos, und wollte, dass die Welt ihr Ebenbild würde; sie bemächtigte sich daher der Ideen, um sie einzuführen in das Materielle und dieses dadurch zum lebendigen Abbild derselben zu machen; doch das der Materie eigenthümliche Streben ins Formlose ist Ursache des Unvollkommenen und Bösen in der Sinnenwelt, weshalb die Gottheit auch in den ethischen Dialogen durch den Mythos zur Vorstellung gebracht wird als richtend und durch Belohnung und Strafe das Gute und Böse scheidend. In den dialektischen Schriften herrscht die Begriffsbestimmung vor, um das Wesen des Seins und Nichtseins, des Eins und des Vielen, des Begrenzten und Unbegrenzten zu entwickeln; doch um die concreten Gestaltungen der Ideen darzustellen, sowohl wie sie in der Wirklichkeit zur Erscheinung kommen, als auch besonders, wie sie in ihrem selbstständigen Sein in einer gegenseitigen Abfolge von einander stehen, hält sich Platon nicht an blosse Begriffsbestimmungen, sondern geht auf die Pythagoreische Zahlenlehre zurück. Die Ideen als der Grund der Erscheinung im Materiellen sind selbst Zahlen, denn das Bestimmungslose des Materiellen, wie es sich in dem Gegensatz zwischen dem Grossen und Kleinen zu erkennen giebt, gewinnt erst Bestimmtheit durch die Begrenzung, welche sich in den Zahlen offenbart; daher in der Platonischen Naturphilosophie sich ausser dem Mythischen die Nothwendigkeit einer arithmetischen Weltconstruction geltend macht. Da nun Plato auf dem Wege der Dialektik durch reine Gedankenbestimmungen das allgemeine Wesen der Ideen angegeben hat, so sucht er auch das bestimmtere Verhältniss der Ideen unter

sich selbst dialektisch zu entwickeln aus dem Gegensatz des Grossen und Kleinen, in welchem die Mannigfaltigkeit des idealen Seins begründet ist, bleibt aber nicht innerhalb der Sphäre des reinen Begriffs, sondern kommt auf die Idealzahlen. In diesen ist die Einheit das Herrschende, während in den übrigen Zahlen sich die numerische Vielheit aufdringt; der Gegensatz zwischen dem Grossen und Kleinen ist in den Idealzahlen kein quantitativer, sondern nur der Grund der idealen Mannigfaltigkeit. Das, was jede der Ideen ist, liegt nicht in einem ihnen äusserlichen Verhältnisse, sondern ihr eigener Begriff macht sie zu dem, was sie sind, daher die Idealzahlen qualitativ von einander verschieden und unvereinbar sind. Dagegen stellt sich in den wirklichen Zahlen die Herrschaft des Quantitativen in der numerischen Vielheit dar, welche sich nur äusserlich in dekadischen Formen wiederholt, ohne dass hier das Fortschreiten durch sich selbst als nothwendig bedingt ist. Die wirklichen Zahlen haben daher ihr Sein nicht in sich selbst, sondern im Verhältnisse zu anderen, sie sind für sich das Selbstlose und Indifferente und können als gleichartige ins Unendliche mit einander verbunden werden; ihr Wesen besteht in der Wiederholung und Zusammensetzung der ununterschiedenen Einse; daher sie begrifflos und nur ein äusserliches Aggregat sind.

Das grosse Resultat der Platonischen Philosophie ist der innere Reichthum der ideellen Gedankenwelt; in dieser ist der Gegensatz und Widerspruch durch eine tiefer eingehende Dialektik überwunden, durch welche allein der wahrhafte Inhalt für die Erkenntniss gewonnen werden kann. Dagegen ist die äussere Sinnenwelt nur eine Welt des Scheins, sie ist der Boden des Relativen, des Schwankenden zwischen dem Grossen und Kleinen, ohne dass hier die Ideen zur wahrhaften Wirklichkeit gelangen können, da nur bis zu einem gewissen Grade durch die Ideen, als die Urbilder, von der Gottheit die formlose, widerstrebende Macht des Materiellen kann beherrscht und zu einem sichtbaren, mannigfaltig in sich gegliederten Dasein gestaltet werden; stets kehrt bei dem der Materie eigenthümlichen Streben der Gegensatz wieder, ohne dass er vollkommen überwunden zu werden vermag, und so bleibt die transcendente Welt der Ideen unvermittelt gegenüberstehen der sichtbaren Erscheinungswelt; zwischen beiden findet nur ein vorübergehendes Verhältniss der Theilnahme und des Abbildes (*μέθεξις* und *μίμνησις*) statt. In der Mannigfaltigkeit, in der Veränderung und in den sich widerstrebenden Gegensätzen des natürlichen Seins liegt das Unwahre, und nur in den ewigen, sich selbst gleichen Ideen ist die absolute Wahrheit enthalten.

ARISTOTELES.

Aristoteles war es, der durch Platon eingeführt in den ideellen Reichthum des Gedankens, sich den ungetrübten Sinn für das volle Sein der Wirklichkeit erhalten hatte, und dessen Denken sich sträubte gegen das blosse Nebeneinanderbestehen der ideellen und der sichtbaren Welt. Die Idee als das Selbstständige, bloss für sich Seiende, ohne sich selbst zur Wirklichkeit gestalten zu können, ist unkräftig und hat nur ein Sein der Möglichkeit nach; die Idee wird erst ein Lebendiges dadurch, dass sie sich durch ihre eigene Energie schöpferisch eine Wirklichkeit schafft. Das Materielle hat nicht bloss die Bestimmung des Nichtseins, sondern es ist ein Sein, dem die Beraubung (*ζέρησις*), die Negation, zukommt; diese ist das absolute Nichtsein, und nur sie, nicht aber die Materie bildet den absoluten Gegensatz zu der Formbestimmung (*εἶδος*). Dieser reine Begriff der Negation ward erst durch Aristoteles entwickelt, und wird durch ihn das bewegende Princip für den Uebergang des Ideellen in das Reale. Beides kann nicht von einander erstrebt werden, sobald es einander entgegengesetzt ist und das eine das andere aufhebt; aber es ist auch nicht einander entgegengesetzt, wie nach Platon Sein und Nichtsein, sondern das Materielle enthält in sich selbst den Gegensatz, indem an demselben die Beraubung stets als Accidenz wiederkehrt; dadurch wird es eben in sich bedürftig und strebt nach der Form, wie das Hässliche nach dem Schönen. Die Negation ist demnach ein absoluter Begriff, eine dem Materiellen als solchem eigenthümliche Bestimmung; nicht die Materie, sondern die Negation, womit sie behaftet ist, wird durch die Formbestimmung negirt oder aufgehoben, wodurch das Materielle sich zu einem bestimmten, positiven Dasein gestaltet. Insofern aber in dem besonderen Sein das Materielle erhalten bleibt, so tritt auch in diesem die Negation wieder hervor und wird die nothwendige Bedingung der Position einer neuen Art des Daseins, weshalb das materielle Dasein als das Anderssein dem Vergehen und Entstehen unterworfen ist. Doch an sich ist die Materie das zu Grunde Liegende, aus welchem sich durch die Formbestimmung alles Einzelne zum individuellen Dasein gestaltet, und entsteht und vergeht, ohne dass sie selbst untergeht, weil nur das Negative an ihr, nicht aber sie selbst negirt wird. Die Formbestimmung als der absolute Gegensatz der Negation ist das wahrhaft Positive, und als immanente Einheit gegenüber der Negation als dem bloss Accidentellen der Materie, die wesentliche Bestimmung derselben. Das mit der Negation behaftete Materielle

bezeichnet Aristoteles mit dem Ausdruck *δύναμις* (Möglichkeit), woraus die in und durch sich selbst vermittelte Form sich als Entelechie zum Dasein gestaltet. Diese als die volle Wirklichkeit (*ἐνέργεια*) ist stets die höhere Stufe gegen das bloss der Möglichkeit nach Seiende. Die aristotelische Philosophie schreitet mit diesen Bestimmungen in genetischer Entwicklung fort von dem Niederen zum Höheren, von der *δύναμις* zur Entelechie desjenigen, wozu das Mögliche seiner Eigenthümlichkeit nach fähig ist, und es wird hiernach das Weltall zu einem durch die *εἶδη* in sich gegliederten Ganzen, in welchem dieselben zum vollen Dasein gelangen und sich als die Zweckeinheiten durchführen. In der unorganischen Natur fällt der Zweckbegriff noch zusammen mit der Nothwendigkeit des Materiellen, doch im Organischen kommt er als das unveränderte *εἶδος*, als die dem Belebten immanente Einheit, als Seele (*ψυχή*) zum Dasein. Die Energie der Seele ist als Entelechie das Denken, welches zunächst als *νοῦς παθητικός* bei der zeitlichen Thätigkeit des Geistes unter der nothwendigen Mitwirkung der Sinnlichkeit steht und die in das natürliche Sein übergegangenen und in demselben ganz gegenwärtigen Formbestimmungen in sich aufnimmt und dieselben hier als reine, unter der Gestalt der Ewigkeit gedachte Begriffe zum Bewusstsein bringt, so dass sie Gegenstand der erkennenden, selbstthätigen Vernunft (*νοῦς ποιητικός*) werden, durch welche der Geist in dem reinen Elemente des Denkens die endliche Welt in die Wahrheit des Erkennens und des absoluten Begriffs erhebt, und in diesem Sichselbstdenken die Seligkeit des Göttlichen theilt.

In Aristoteles hat sich die griechische Philosophie vollendet. Bis auf Anaxagoras waren die reellen Bestimmungen des objectiven Seins der Gegenstand der philosophischen Forschung; durch Anaxagoras ward die Vernunft als das Wesen der Welt ausgesprochen, worauf von Sokrates an die Entwicklung des Erkennens in der eigenen, subjectiven Thätigkeit des Denkens die Philosophie beschäftigte, bis endlich Platon durch die Bestimmung der Ideen in denselben zur Objectivität des Erkennens zurückkehrte, ohne jedoch diese als die Macht und Wahrheit in der Wirklichkeit zu manifestiren. Aristoteles vermittelt auf speculative Weise den Gegensatz zwischen dem Reellen und Ideellen, befreiet die sinnliche Welt von der Bestimmung des blossen Scheins, und erhebt sie zur wahrhaften Wirklichkeit, in welcher sich die Idee zur Energie gestaltet.

Die Art und Weise, wie die Philosophie des Aristoteles, welche die Grundlage aller Schulweisheit und gelehrten Bildung Jahrhunderte hindurch gewesen, von den Scholastikern behandelt wurde, erregte zu Zeiten Shakespeare's bekanntlich die Aufmerksamkeit seines in wissenschaftlicher Beziehung grossen Zeitgenossen Bacon. Derselbe trat schon in einem jüngeren Alter gegen die Scholastiker auf, richtete aber seinen Hauptangriff gegen dieselben durch das 1620, also vier Jahre nach Shakespeare's Tode, erschienene, unter dem Namen „Novum organum“ bekannte Werk und suchte durch dasselbe die Lehrweise und den Einfluss der Scholastiker zu verdrängen. Seinen Bestrebungen, unterstützt von den Anregungen, welche die Reformation zu eigenem Untersuchen und Forschen gegeben hatte, gelang denn auch die gänzliche Verdrängung des Aristotelischen Systems, welche indessen in Wirklichkeit erst nach dem Tode Shakespeare's erfolgte, da die früheren Angriffe, namentlich von Petrus Ramus, dasselbe nicht zu erschüttern vermocht hatten.

Eine wissenschaftliche Bildung Shakespeare's, der im Jahre 1564 geboren ist, wird denn auch nur nach dem Aristotelischen Systeme erfolgt sein können, da dieses noch unbedingt das herrschende in den Jahren war, in welchen es wahrscheinlich ist, dass der Dichter sich philosophische Kenntnisse erworben hat*). Aber auch selbst Bacon verwahrte sich noch in der 128. Aph. des 1. Buchs des Nov. org. dagegen, die gebräuchlichen philosophischen Systeme umstürzen zu wollen; er sagt daselbst:

„Ob wir die jetzt gebräuchlichen philosophischen Systeme nebst Künsten und Wissenschaften umzustürzen suchen? Niemand hat das Recht, das zu vermuthen. Gegentheils erkennen wir ihren Nutzen, ihren Werth, ihre Würde mit Freuden an.“

Was dann diese hier erwähnten philosophischen Künste anbetrifft, so müssen wir dieselben in Verbindung setzen mit der folgenden Warnung, bei welcher wir hinsichtlich der in derselben vorkommenden Bezeichnung „spielende Künste des menschlichen Geistes und der Gewandtheit“ daran zu erinnern haben, dass man

*) In dem Jahrhundert des Dichters machte sich unter Anderem, wie wir schon vorhin bemerkten, Melanchthon von Wittenberg aus um die Aufnahme der Aristotelischen Philosophie verdient. 1531 erschien eine Gesamtausgabe der Aristotelischen Schriften von Erasmus und Grynäus. 1551—1552 die Edition von Camotius. 1584—1587 von Sylburg. 1597 von Julius Pacius. Einzelne Schriften und Commentationen derselben erschienen von Petrus Victorius, Robortellus, Gifanius, Muretus und Lambinus, Accorambonus. Ja selbst im Anfange des 17. Jahrhunderts erschienen noch Gesamtausgaben: 1605 von Casaubonus und 1639 von du Val. Cfr. Biese Phil. des Arist. I., XL.

zu Zeiten Bacon's und Shakespeare's die dramatischen Kunstwerke hauptsächlich nur durch Aufführung auf der Bühne kannte und wohl kaum als eigentliche Litteraturproducte ansah. Bacon sagt in der 31. Aph. des 2. Buchs des Nov. org.:

„Auch die spielenden Kunsstücke des menschlichen Geistes und der Gewandheit sind nicht durchaus zu verachten; manche, wenn gleich nur ein Spielwerk, können doch sehr lehrreich werden.“

Endlich soll man keineswegs Alles, was gemeinhin für abergläubisch und magisch verschrien wird, übergehen, denn wenn gleich dergleichen in einen Wust von Fabeln und Lügen *) verwickelt ist, sehe man doch wohl zu, ob nicht darunter Naturkräfte verborgen seien, wie im Zauber, in der Erhöhung der Einbildungskraft, in der Wirkung der Dinge in die Ferne, in der Einwirkung des Geistes auf den Geist, wie des Körpers auf den Körper u. dgl.“

Wir sind geneigt, diesen Passus besonders auf „die spielenden Kunststücke“ des Shakespeare'schen Geistes **) zu beziehen, in welchen Magisches und Thëurgisches der angedeuteten Art, als Folge der Einbildungskraft, allenthalben, namentlich aber in den Dramen Hamlet, Macbeth, Cymbeline, Julius Cäsar, König Richard III., Sturm, König Heinrich VIII. etc. vorkommt und als Symbol für Kräfte und Zustände erscheint.

Bei dieser Gelegenheit können wir nicht unterlassen, des Umstandes Erwähnung zu thun, dass Bacon in seinen Schriften und auch dort, wo er sich über das Theater seiner Zeit äussert, nicht ausdrücklich seines grossen Zeitgenossen Shakespeare's und dessen Kunstschöpfungen gedenkt.

Die widersprechendsten Annahmen sind sowohl mit Rücksicht hierauf, als überhaupt über das Verhältniss Shakespeare's zu Bacon geäussert worden. Während Einige beide Männer zu einerlei Person machen und andeuten, dass Bacon der eigentliche Schöpfer der Dramen sei, behaupten Andere (cfr. auch Gervinus „Shakespeare“ II. 520), dass sie sich garnicht gekannt hätten.

Wir halten erstere Annahme für gänzlich unbegründet und letztere für unwahrscheinlich. Die nicht ausdrücklich geschehene Erwähnung Shakespeare's von Seiten Bacon's dürfte aus dem Grunde

*) Hinsichtlich dieser Art Lügen erinnern wir an die Controverse Hamlet's mit dem ersten Bauern als Grabmacher auf dem Kirchhofe über die, nach der Erklärung des Letztern scharfsinnige Lüge, welche sich in Hamlet lebendig darstelle. Ueber die Unwahrheiten und Paralogistik der Dichter cfr. Arist. Poet. c. 24, § 9.

**) Auf das ästhetische Spiel alludiren die Sonette 95, 96 und 121, durch das »gentle sport« und »sportive blood«.

zu erklären sein, dass ihm die Basis der dramatischen Dichtung Shakespeare's genau bekannt war, dass er wusste, dass derselben die Aristotelische Auffassung der Idee und Begriffsbestimmung zum Grunde lag und sonach bei seinen Bestrebungen, welche das Verdrängen des Aristotelischen Systems bezweckten, keine Veranlassung finden konnte, noch besonders auf die philosophischen Künste des Geistes nach diesem System aufmerksam zu machen, andererseits aber bei einer eingehenden Besprechung der Shakespeare'schen grossen Kunstschöpfung wohl nicht gut die Ursache der eigenthümlichen Gestaltung der Dramen unerwähnt lassen konnte.

In Beziehung auf die Verhältnisse Beider an sich, und insofern sich daraus auf eine Bekanntschaft mit einander schliessen lässt, bemerken wir noch Folgendes:

Shakespeare's Ankunft in London dürfte in das Jahr 1586 fallen. Er stand damals in dem jugendlich kräftigen Alter von 22 Jahren und wird sich bei seiner eminenten geistigen Begabung, die seine Dichtung voraussetzenden philosophischen, mythologischen, geschichtlichen, linguistischen etc. Kenntnisse, falls er dieselben nicht vorher sich schon erworben hatte, in der Metropole, wo er sich den wissenschaftlichen Apparat in den Bibliotheken leicht verschaffen konnte, in kürzester Zeit haben erwerben oder vervollständigen können.

Bacon war nur drei Jahre älter als Shakespeare. Aus einer alten adeligen Familie stammend, war er doch gänzlich vermögenslos und arbeitete in den Jahren 1587—92 in Grays Inn; 1590 konnte er erst erlangen, als Queens Counsel, ohne Salair, vereidigt zu werden und wurde er 1593 Parlamentsmitglied. Es ist bekannt, dass Bacon in diesen jüngern Jahren dem Theater seine besondere Aufmerksamkeit zuwandte und dass er sich selbst an theatralischen Aufführungen in Grays Inn einige Male betheiligte. Vom Grafen Essex, der auch Shakespeare's Gönner war, wurde er angelegentlichst protegirt; aber auch mit dem Freunde dieses Reichsgrossen, dem in dessen Fall verwickelten Grafen Southampton, der durch die besondere Gunst und Freundschaft, welche er Shakespeare schenkte, seinen Namen verewigt hat, war Bacon genau bekannt. Es erhellt diess unter Anderem aus einem Schreiben des Letzteren, welches er an Southampton in Veranlassung der Entlassung desselben aus der gefänglichen Haft, in welcher er sich mehrere Jahre wegen Theilnahme an dem Vergehen seines Freundes Essex befunden hatte, richtete. Southampton, gleich Essex zum Tode verurtheilt, war von der Königin zur Gefängnisstrafe begnadigt worden; der nach einigen Jahren erfolgende Thronwechsel ver-

schaffte ihm seine Freiheit, seine Freunde eilten ihn zu beglückwünschen, Bacon indessen wagte es, wegen der Rolle, die er in dem Processe seines Gönners Essex gespielt hatte, nicht, sich unter dieselben zu mischen, entschuldigte daher sein nicht persönliches Erscheinen in jenem Schreiben, welches er mit den Worten schliesst: „Yet it is as true as a thing that God knoweth, that this great change, hath wrought in me no other change towards your Lordship than this, that I may safely be that to you now which I was truly before“*).

Der Nachweis gleicher Gönner- und Freundschaft Bacon's und Shakespeare's mit Essex und Southampton, in Verbindung mit der Thatsache, dass Bacon — der selbst dichterische Phantasie besass — in allen Gebieten des Wissens zu Hause war, an allen geistigen Erzeugnissen den lebhaftesten Antheil nahm, sich an theatralischen Aufführungen selbst einige Male persönlich betheiligte, dürfte unsere Behauptung begründen, dass die Annahme gänzlich unwahrscheinlich ist, dass Bacon einen so productiven, von seinen Zeitgenossen schon bewunderten Mann wie Shakespeare und dessen Dichtung — welche die Königin Elisabeth und König Jacob I., bei dem Bacon später Minister war, wohlgefällig aufnahm**) — nicht gekannt haben sollte. Wenn er seiner dennoch keiner Erwähnung thut, so lässt sich dies, wie angedeutet, eben nur durch die genaue Kenntniss der Basis der Shakespeare'schen Dichtung, auf welche Basis die Aufmerksamkeit hinzulenken Bacon bei seinen Bestrebungen keine Veranlassung hatte, erklären.

Dem Umstande aber, dass fast gleichzeitig mit dem Tode Shakespeare's, die gänzliche Verdrängung des Aristotelischen philosophischen Systems erfolgte, dass dieses in seinem innern Zusammenhange in allen folgenden Zeiten nur verhältnissmässig

*) Macaulay, Essays III., 45.

**) Auch die nachfolgenden Strophen Chettle's, welche er bei dem Tode der Königin Elisabeth an Shakespeare richtete, um ihn zu einer dichterischen Klage zu veranlassen, beweisen die königliche Gunst:

»Nor doth the silver-tongued Melicert,
Drop from his honied Muse one sable tear,
To mourn her death, thal graced his desert,
And to his lays open'd her royal ear.
Shepherd, remember our Elisabeth,
And sing her Rape, done by that Tarquin death.«

In Hinsicht auf die letzte Strophe und die Allusion auf die Shakespeare'sche beschreibende Dichtung »The Rape of Lucrece«, welcher Dichtung wir später eine Deutung in Beziehung auf die zerstörende Wirkung der Negation (Beraubung) auf die Muse Shakespeare's, werden geben müssen, machen wir schon hier darauf aufmerksam, dass die Erwähnung der That des Tarquin bei obiger Gelegenheit fast anzudeuten scheint, dass man damals in dieser Dichtung eine mehr allgemeine dichterische Klage über das beraubende und zerstörende Moment gesehen hat.

wenigen Männern völlig zum Verständniss gekommen und durch die aufgestellten neueren Systeme obscurirt worden ist, in Verbindung mit dem Mythos von Shakespeare's Unwissenheit, Naturdichterthum und „instinctiven“ Philosophie, aber auch in Verbindung mit der eigenthümlichen und ganz einzelstehenden Art und Weise, wie sich die Identification des Allgemeinen und Besonderen in der Shakespeare'schen Dichtung darstellt, dürfte es hauptsächlich zuzuschreiben sein, dass die eigentliche Grundlage derselben und die Realisirung der Idee, des Allgemeinen in dem Besondern, durch den Begriff der Negation, bisher nicht aufgeklärt worden ist.

Kurz vor dem vor ca. 250 Jahren erfolgten Verdrängen der Philosophie des Aristoteles, hat aber noch die Theorie von der Vernunftthätigkeit des Geistes in ihrem Anundfürsichsein, in welcher der Mensch Gemeinschaft mit dem göttlichen Wesen habe und worin die Speculation dieses grössten Denkers gipfelt, in Shakespeare's „conceit of love“ (Sonett 108), welche sich auf diese schöpferische Vernunftthätigkeit, das Göttliche in ihm,

„a god in love, to whom I am confin'd“ (Sonett 110) bezieht, einen ewigen und unvergänglichen Triumph gefeiert.

In der Bezeichnung „conceit of love“ finden wir eine directe Andeutung darüber, dass, wie wir auf den nachfolgenden Blättern näher ausführen müssen, die Liebe in den Sonetten auf Abstraction und Imagination (conceit: Begriff, Meinung, Einbildung) beruht.

In dem Sonett 108, wo diese Bezeichnung vorkömmt, sagt der Dichter in Beziehung auf das Wesen seiner Liebe, indem er betont, dass er das Alterthum „antiquity“ (wir meinen die dem Alterthum entstammende qu. Theorie) für ewig sich dienstbar oder zur Grundlage seiner Dichtung mache:

— — — — — like prayers divine,
I must each day say o'er the very same,
Counting no old thing old, thou mine, I thine,
Even as when first I hallow'd thy fair name.
So that eternal love, in love's fresh case,
Weighs not the dust and injury of age;
Nor gives to necessary wrinkles place,
But makes antiquity for aye his page*)

Finding the first conceit of love there bred,

Where time and outward form would show it dead.

*) Page = Blattseite, Page, Diener; von dem griechischen pais, verkleinert paidíon, Knabe; entspr. dem dänischen pog und dem englischen boy, Knabe. Als sweet oder »lovely boy« bezeichnet der Dichter das Wesen seiner Liebe.

Die hierin vorkommenden Worte „necessary wrinkles“ alludiren auf den Effect der negativen Thätigkeit. Die Schlussstrophe bezieht sich auf die Verwirklichung der Idee — des Allgemeinen in dem Besonderen — vermittelt des Begriffs der Negation, welche Verwirklichung mit dem gedachten Anundfürsichsein des Geistes, der Liebe Anfang, in Verbindung steht und im Drama Hamlet zur Darstellung kömmt. Bei dieser Verwirklichung ist die Geistes-thätigkeit eine der Materie immanente und kömmt nicht an sich, sondern nur in der mit der Negation behafteten Materie — in den Gegensätzen, welche in ethischer Beziehung in der Tragödie das Zuviel und Zuwenig der Laster sind*) — zur Erscheinung und stellt die erhabene Liebe — die sich auf das Göttliche bezieht — sich insofern der Zeit, der äussern Form, Gestaltung und Erscheinung nach, als abgestorben („dead seeing“, Sonett 67) dar.

Beiläufig bemerken wir, dass nach der Theorie eines Philosophen dieses Jahrhunderts — Schelling's — des Begründers der neuern Naturmetaphysik, weder in der Welt der Natur, noch in der des Geistes die absolute Ineinsbildung des Realen und Idealen für sich heraustritt, so dass die Form ganz Stoff und der Stoff ganz Form werde, sondern dass die Kunst allein die ewige Offenbarung Gottes im menschlichen Geiste ist, von welcher Schelling sagt, sie sei ein Wunder, das, wenn es auch nur Einmal existirt hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müsste. Daher ist nach ihm die Einbildungskraft die dritte und letzte Potenz des natürlichen Seins, welche im Menschen zur vollkommenen Selbstkenntniss, zur intellectuellen Anschauung der absoluten Identität erwache.

Eine solche intellectuelle Anschauung, auf Grundlage der Vernunftforschung des Aristoteles, aus welcher dieselbe resultirt, offenbart sich in dem Liebesverhältniss nach den Sonetten 1 — 126 und in der Dichtung Shakespeare's.

*) Nach der Definition der Tugend von Seiten des Aristoteles, wonach diese eine Mitte von zwei Extremen, dem Uebermaass und Mangel, dem Zuviel und Zuwenig ist, welche letztere als die Laster erscheinen. Cfr. Nic. Ethik II., 6, 15.

Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist. Eine wohlthätige Gottheit reisse den Säugling bei Zeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines bessern Alters und lasse ihn unter fernem griechischen Himmel zur Mündigkeit reifen. Wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück, aber nicht, um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar wie Agamemnon's Sohn, um es zu reinigen*). Den Stoff zwar wird er von der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edlern Zeit, ja, jenseits aller Zeit, von der absoluten, unwandelbaren Einheit seines Wesens entlehnen.

Schiller, Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen.
(Sämmtliche Werke XII, S. 31.)

*) Die Aufgabe des Geistes im Drama Hamlet hinsichtlich der Rache und der Reinigung des »royal bed« — welche Aufgabe sinnbildlich ist für die, welche der Dichter sich in Hinsicht auf die sittliche Reinigung gestellt hat, die das eigne Pathos, das zu rächen ist, verursacht — ist bekanntlich gleich der Weisung des Orakels Apollons an den Sohn des Agamemnon's, Orestes, den Tod des königlichen Vaters zu rächen.

Wir erlauben uns beiläufig den Dr. C. Humbert, der sich in seiner Schrift »Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik« (Leipzig, Teubner. 1869) über die Beurtheilung Shakespeare's in Deutschland ereifert, und indem er den wahren Standpunkt der Idee zu fixiren sucht (pag. 110, vgl. pag. 360) von dem Molière'schen Princip, wornach die Regel aller Regeln die ist zu gefallen, ausgeht und antikritisirt, auf den obigen Ausspruch Schiller's aufmerksam zu machen. Wie sich die in diesem Ausspruch angedeutete erhabene Kunstintention — welche der Theorie des Aristoteles gemäss und die Shakespeare's ist — zu der in dem Molière'schen Princip liegenden verhält, so dürfte sich auch die Shakespeare'sche Dichtung zur Molière'schen verhalten. Gleichwie Dr. Humbert hiernach bei seinen Ausführungen von einem verwerflichen Princip ausgeht, so bezeichnet derselbe auch noch speciell den Endzweck der Kunst weniger correct, wenn er pag. 112 sagt: »Der menschliche Geist ist also als Ausfluss des göttlichen Geistes, die Quelle aller Poesie; und ihn zu poetischen Gefühlen anzuregen, ist der Zweck der Kunst und die Aufgabe des Künstlers. Aus diesem Zwecke nun müssen wir die Anforderungen, welche man an Form und Inhalt eines Kunstwerks zu stellen hat, zu entwickeln suchen.« Wenn der Herr Verfasser unter dieser Entwicklung die Bemerkung macht »die Aufführung eines Trauerspiels wie Hamlet, macht einen Eindruck, mit dem sich schwerlich der irgend eines Meisterwerks der anderen Künste messen kann,« so ist dies allerdings richtig, indessen dürfte dieser Eindruck wohl mehr furchtbarer und erschütternder Art im therapeutischen Sinne der obgedachten Geistesheroen, als poetischer Art nach dem Molière'schen Princip des »Gefallens« sein.

»Leiste deinen Zeitgenossen, aber, was sie bedürfen, nicht, was sie loben.« Schiller.

Die Vernunftthätigkeit des Geistes

in ihrem Anundfürsichsein und deren Unabhängigkeit von der receptiven Seelenthätigkeit.

Hinsichtlich der Entwicklung des Geistes zur höchsten selbstbewussten Thätigkeit, zum Sichselbstdenken, in welchem der Mensch nach Auffassung des Aristoteles Gemeinschaft mit dem göttlichen Wesen hat und die Seligkeit des Göttlichen theilt, heben wir aus der Darstellung der Aristotelischen Philosophie — Vermittelung der niedern und höhern Erkenntniss — von Biese a. a. O. I. S. 346 sq. hervor:

Gegen die Platon'sche Theorie von dem Angeborensein der Ideen und von der Wiedererinnerung, nach welcher die Erkenntniss sich bloss innerhalb der Ideen bildet, macht Aristoteles besonders den Unterschied geltend zwischen der blossen Anlage und der durch die Thätigkeit vermittelten Vollendung derselben. „Angeboren kann bloss die Anlage zur Erkenntniss sein; aber die wirkliche Erkenntniss, welche auf Entwicklung beruht, ist nicht ein Unmittelbares, sondern bedarf einer vielseitigen Vermittelung. Die Vernunft hat die Ideen nicht gleich von Anfang an als bestimmte fertige Formen erhalten, sondern nur die Anlage, die Formbestimmungen in sich aufzunehmen, da sie ihrem Wesen nach das für die Formbestimmung Empfängliche ist und in dieser Beziehung ist der *νοῦς* zuerst *παθητικός*. Es steht nemlich der denkenden Vernunft zunächst das Objective der natürlichen Welt gegenüber, zu welchem sie sich aber nicht wie der Sinn zu dem Wahrnehmbaren verhält, denn, was sie sich aneignet, ist nicht das Besondere, sondern das Allgemeine der sinnlichen Einzelformen. Insofern sie aber sich nur noch receptiv verhält, so findet ein Einwirken von aussen statt (ein *πάσχειν*, ein *πάθος*), worin sich eine durch die niedern Seelenvermögen vermittelte und zugleich diesen gemeinschaftliche Fähigkeit des Geistes darstellt, vermöge welcher das äusserliche Sein geistige Existenz gewinnt. Es ist bei dieser Einwirkung von aussen zweierlei zu unterscheiden, das Eine als einwirkend, das Andere als leidend. Das Denken hat mit dem

sinnlich Wahrnehmbaren diese Bestimmung gemeinsam, zunächst nur Anlage zu sein; zur bestimmten Fertigkeit gelangt es erst durch die Berührung mit der Aussenwelt. Es ist nemlich jede Einwirkung von aussen zwiefach: einmal ist eine gewisse Vernichtung damit verbunden*), wie wenn das Wasser warm, das Holz verbrannt wird (*φθορά τις ὑπὸ τοῦ ἐναντίου*); zweitens ist diese Einwirkung vielmehr noch eine gewisse Erhaltung, insofern dadurch die Thätigkeit hervorgerufen und ausgebildet wird. Hierdurch ist nun die Antinomie zu lösen, wie der Geist denken möge,

*) Der Hamlet'sche Monolog, Act. I., S. 5, nach der Geisteserscheinung — Aufnahme des Gedankens, durch den die Thätigkeit hervorgerufen wird — in welchem Monologe ein Vernichtungszustand und ein Verwischen und Abstossen des Fremdartigen, ein Unvermischtein, zum Ausdruck kommt und die Aufnahme des Gedankens, nach dem Bilde des Aristoteles von der Schreibtafel, durch die Aufnahme des Thatbestandes in der Schreibtafel, symbolisirt wird, findet durch die nachfolgende Erörterung des Aristoteles seine Erklärung. Die Hamlet'sche Geistesentwicklung an dieser Stelle des Dramas (die Ekstase, das Erschauen des Absoluten vermittelt der Einbildungskraft) ist symbolisch für die Ekstase (Gottbegeisterung) des Dichters, wie dieselbe sich in der intellectuellen Anschauung der absoluten Identität, nach der Aristotelischen Theorie, zeigt, und versinnbildlicht die gleich darauf eintretende Hamlet'sche Negation seines mentalen Zustandes, der Scheinwahnsinn, die intellectuelle selbstverleugnende Thätigkeit des Dichters, wie dieselbe durch die Verwirklichung der Idee vermittelt des Begriffs der Negation erscheint. Wie in dem Hamlet'schen Sein ein Leidenszustand zur Erscheinung kommt, so ist ein solcher — gerade durch die immanente Thätigkeit in der mit der Negation behafteten Materie — auch für den Dichtergeist vorhanden. Für diesen Leidenszustand (Pathos) ist das Fegefeuer des Geistes sinnbildlich. Die Mitleids- und Furchterregung, wie diese die Aufgabe des tragischen Dichters ist, begründet den eigenen mitleids- und furchterregenden, den pathematischen Zustand des Geistes, das Kranksein in sittlicher Beziehung und das Sein im Purgatorium. Cfr. Sonette 118 und 119.

Der angezogene Hamlet'sche Monolog nach Verschwinden des Geistes lautet:

O Herr des Himmels! Erde! — Was noch sonst?
Nenn' ich die Hölle mit? — O pfui! Halt, halt mein Herz!
Ihr meine Sehnen, altert nicht sogleich,
Tragt fest mich aufrecht! — Dein gedenken? Ja,
Du armer Geist, so lang' Gedächtniss haust
In dem zerstörten Ball hier. Dein gedenken?
Ja, von der Tafel der Erin'nung will ich
Weglöschen alle thörichten Geschichten,
Aus Büchern alle Sprüche, alle Bilder,
Die Spuren des Vergang'nen, welche da
Die Jugend einschrieb und Beobachtung;
Und dein Gebot soll leben ganz allein
Im Buche meines Hirnes, unvermischt
Mit minder würd'gen Dingen. — Ja, beim Himmel.
O höchst verderblich Weib!
O Schurke! lächelnder, verdammter Schurke!
Schreibtafel her! Ich muss mir's niederschreiben,
Dass einer lächeln kann, und immer lächeln,
Und doch ein Schurke sein; zum wenigsten
Weiss ich gewiss, in Dän'mark kann's so sein.
Da steht ihr, Oheim. Jetzt zu meiner Losung!
Sie heisst: »Ade, ade! gedenke mein!«
Ich hab's geschworen.

wenn das Denken ein Leiden ist. Was dem Denken äusserlich gegenüber steht, ist nicht ein ihm Fremdes, sondern die Dinge sind an sich das Vernünftige, das Denkbare, so dass hierdurch die eigene Thätigkeit der denkenden Vernunft hervorgerufen wird, welche in dem Gegenständlichen sich selbst wiederfindet. Durch die Aufnahme des Denkbaren denkt die Vernunft sich selbst; sie wird zuerst das Denkbare als berührend und denkend; sie gewinnt erst einen Inhalt, indem gedacht wird, und sie ist nichts der Wirklichkeit nach, bevor sie nicht ihrer Anlage gemäss thätig gewesen, sondern gleicht einer Schreibtafel, auf welcher nichts Geschriebenes der Wirklichkeit nach vorhanden ist; sie ist so nur Alles erst an sich. Aber das Ziel ist die Thätigkeit und nur ihretwegen erhält man das Vermögen. Betrachtet man nun die einzelnen Stufen des gesammten Seelenlebens, so giebt sich in denselben eine Beziehung der höhern auf die niedere zu erkennen, und zwar so, dass die niedere der höheren zur Voraussetzung dient, in dieser aber zur vollendeteren Wirksamkeit gelangt*). Die niedrigste Lebensstufe ist die des vegetativen Lebens, worauf das Pflanzenleben beschränkt bleibt**); die mittlere ist das sinnliche Leben, welches auf der empfindenden Thätigkeit der Seele beruht und von den Thieren erreicht wird; die oberste Stufe ist das geistige Leben der Menschen***). Die mittlere Stufe kann

*) Cfr. Hamlet Act I., S. 3.

Denn die Natur, aufstrebend, nimmt nicht bloss
An Gröss' und Sehnen zu; wie dieser Tempel wächst,
So wird der inn're Dienst von Seel' und Geist
Auch weit mit ihm.

**) Auf diese niedrigste Lebensstufe alludirt der Geist Hamlet gegenüber, wenn er sagt: (Act I., S. 5.)

Auch wärst du träger, als das feiste Kraut,
Das ruhig Wurzel treibt an Lethe's Bord,
Erwachtest du nicht hier.

***) Auf die mittlere und oberste Stufe des Seelenlebens beziehen sich die Worte Hamlet's in dem Monologe des 4. Actes:

Was ist der Mensch,
Wenn seiner Zeit Gewinn, sein höchstes Gut
Nur Schlaf und Essen ist? Ein Vieh, nichts weiter.
Gewiss, der uns mit solcher Denkkraft schuf,
Voraus zu schau'n und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht in uns zu schimmeln.

In der Originalsprache heisst es:

»Sure, he, that made us with such large discourse,
Looking before and after, gave us not
That capability and godlike reason,
To fust in us unus'd.«

Wie hier in dem letzten Monologe Hamlet's, so kommt auch in dem ersten Monologe — Act I., S. 2 — die Bezeichnung »discourse of reason« vor, über welche Dr. Heussi »Shakespeare's Hamlet« S. 142 bemerkt:

»Discourse, das Vermögen, aus Vordersätzen, Prämissen oder Voraussetzungen Schlüsse zu ziehen, das Vermögen zu schliessen. Dis-

nicht sein ohne die erste und die oberste nicht ohne die beiden anderen. Die vegetative Seele assimilirt sich das Materielle; in derselben ist der Ernährungsprocess begründet. Die empfindende Seele nimmt die Form auf ohne das Materielle, wie das Wasser nur die Form des goldenen Ringes annimmt ohne das Gold selbst. Es findet in der Passivität des Emfindens nur ein Verhältniss zur Form statt, diese wird in die substantielle Einheit der Seele aufgenommen. Die denkende Seele nimmt nicht die sinnliche Einzelform auf, sondern, sobald ihre Thätigkeit eintritt, so wehrt sie in ihrem reinen, unvermischten Sein das Fremdartige ab, was sie in ihrer Thätigkeit stören könnte. In diesem Abstoßen des Fremdartigen besteht die Unabhängigkeit des Denkens von den Gegensätzen des Materiellen, welche die Empfindung noch nicht beherrscht; denn diese kann durch das allzugewaltige Hervortreten der Gegensätze gestört werden. Der Sinn kann nicht empfinden nach dem stark Empfindbaren; der Geist hingegen, wenn er etwas ausserordentlich Denkbare gedacht hat, denkt nichts desto weniger das Geringere, sondern sogar noch mehr. Das Sinnliche ist nicht ohne Körper, der Geist aber ist an und für sich. Er muss, weil er Alles denkt, unvermischt sein, wie Anaxagoras sagt, um bezwingen, d. h. um erkennen zu können. Es giebt daher auch für ihn kein besonderes körperliches Organ, wie ein solches für jeden einzelnen Sinn vorhanden ist; auf diese Weise ist er nicht afficirbar, sondern nur empfänglich für die Formbestimmung, so dass er keine andere Natur haben kann, als nur diese, nach welcher er das Mögliche ist, oder diejenige Anlage, vermöge welcher er das Vernünftige in den Formbestimmungen des natürlichen Seins aufnimmt und zu Allem werden kann. Doch als solcher ist der Geist noch nicht selbstthätig (*δι' αὐτοῦ ἐνεργεῖ*), sondern nur receptiv (*παθητικός*) und endlich (*φθαρτός*). Dies endliche Denken als Einheit und Inbegriff der niederen Seelenvermögen kommt erst zu seiner Vollendung durch die eigene schöpferische Thätigkeit der Vernunft (*ἄνευ τούτου* [sc. *ποιητικοῦ νοῦ*] *οὐδὲν νοεῖ*). Was die

course of reason bezeichnet dann die Fähigkeit als eine der Vernunft inhärirende, ihr zukommende. Durch die Verbindung der beiden Begriffe scheint das Vermögen zu schliessen als eine besondere, einzelne Thätigkeit der Vernunft überhaupt ausgeschieden oder hervorgehoben werden zu sollen. In Troil. and Cress. II. 2 auch im Hamlet 170 kommt es wieder vor. Das Ganze beruht auf einer Anschauungsweise des Zeitalters.

In Hinsicht auf letztere Auffassung erlauben wir uns ergänzend zu bemerken, dass die mit dem »discourse« Act. IV. S. 4 (170 bei Heussi) in Verbindung gesetzte Bezeichnung »godlike reason« die Vernunftthätigkeit des Geistes in ihrem Anundfürsichsein, als, nach der Aristotelischen Theorie, Gemeinschaft mit dem göttlichen Wesen habend, anzudeuten bestimmt ist.

denkende Vernunft aufnimmt, ist der Gedanke und nach der Aufnahme desselben denkt sie sich selbst, so dass der Gedanke und das Denkbare dasselbe ist. Selbstthätig ist sie erst, wenn sie das Gegenständliche in sich hat, und sich zu dem Gedachten nicht mehr als zu einem äusserlich Gegebenen verhält, sondern in ihrer Identität mit dem Objectiven dieses selbstthätig aus sich entwickelt. Demnach tritt auch im Geiste, gleichwie in allem Natürlichen, derselbe Unterschied hervor, nach welchem das Eine sich verhält als das Materielle, woraus etwas wird; das Andere als die Ursache und das Thätige, wodurch Alles bewirkt wird. Die Vernunft ist nun ein solches, insofern sie theils Alles werden kann, theils Alles machen, wie eine wirksame, fertige Kraft, die ebenso die Gegenstände des endlichen Denkens in ihrer ideellen Wahrheit zur Anschauung bringt, wie das Licht die Farben erst wahrhaft erscheinen lässt*). Diese fertige wirksame Kraft, in welcher der Geist sich selbst vollendet, ist als solche vielfach vermittelt und setzt die untergeordneten Richtungen des gesammten Seelenlebens nothwendig voraus; sie ist das Werk der eigenen Thätigkeit des Geistes, seine Thätigkeit ist seine Arbeit, und, was er aus sich erzeugt, seine geistige Errungenschaft. Nur die Anlage hierzu ist angeboren, zur Selbstthätigkeit der Vernunft muss er sich selbst emporarbeiten; hat er diese erreicht, so verhält er sich zu dem in dem *νοῦς παθητικός* gegenständlich gewordenen Formbestimmungen nicht wie zu einer ungeistigen Welt, sondern erkennt darin seine eigenen Bestimmungen wieder und erzeugt in dieser Identität mit dem objectiven Gehalt der in der Natur sich offenbarenden Vernunft die wahrhafte Wissenschaft, welche den Dingen gleich ist, indem er dieselben in ihrer ideellen Wahrheit aus sich selbst entwickelt. In dieser seiner höchsten Vernunftthätigkeit ist der

*) Auf diesem Gleichnisse des Aristoteles beruht die Zurückführung und Beziehung aller Farben auf das in den Sonetten Shakespeare's besungene Wesen, welches die Vernunft des Sonettisten in ihrem Anundfürsichsein ist. In dem Sonett 20 heisst es bildlich von dem Augenlichte des Geliebten, dass es »Gilding the object whereupon it gazeth« und er wird als »a man in hue, all hues in his controlling« bezeichnet, wie auch in dem Sonett 98 der Geliebte in Beziehung zu den Farben der Blumen gesetzt und gesagt wird, diese seien: »drawn after you; you pattern of all those.« Nach der Farbentheorie des Aristoteles ist die weisse Farbe diejenige, welche als Maass das Eigenthümliche enthält, die schwarze Farbe ist die Negation, beide verhalten sich zu einander wie das Licht zur Finsterniss. Das Licht und die weisse Farbe muss daher auf das Wesen der Liebe, den denkenden Geist, bezogen werden; beide Farben — weiss-schwarz, silver-sable — aber auf dessen Thätigkeit in der mit der Negation behafteten Materie, weshalb denn auch als ein besonderes der im Fegefeuer schmachtenden geistigen Persönlichkeit im Drama Hamlet eigenthümliches Zeichen das »sable-silver« im Barte desselben erscheint, und dieselbe verdammt ist die Nacht (Bild der Negation) zu beschreiten, »to walk the night.« Act I S 5.

Geist die absolute Macht über die idealen Formbestimmungen, durch welche die endliche Welt erst Sein und Wahrheit erhält, und als diese Macht ist er das gegensatzlose Princip, welches alle Formbestimmungen mit ihren Gegensätzen enthält und setzt, und somit als das Princip der Principien stets die übergreifende Einheit ist*), der nichts entgegensteht, die in ihrer Thätigkeit sich auf sich selbst bezieht, sich selbst erfasst und in diesem Anundfürsichsein ewig und unvergänglich ist**). In dieser höchsten Vernunftthätigkeit hat der Mensch Gemeinschaft mit dem göttlichen Wesen; denn das Denken seiner selbst hat zum Gegenstand das an und für sich Beste, und das vorzüglichste Denken das Vorzüglichste. Gott enthält in sich selbst das höchste Gut und ist von Ewigkeit her das, was er ist; er ist keiner Handlung bedürftig, durch welche er etwas erlange; er hat in sich selbst dasjenige, um dessen willen alles Uebrige wirksam und thätig ist. Gott ist daher nicht handelnde, sondern theoretische Vernunft; sein Denken ist That, und seine Thaten sind die lebensvollen Principien, welche von dem Materiellen erstrebt werden und die schaffend und wirksam sich durch alle Sphären des Universums hindurchziehen, sie ordnen, beleben und beseelen. Gott ist die höchste ordnende Einheit, welche sich in allen Kreisen der gesamten Welt offenbart, der jedem einzelnen Naturwesen die Bestimmung verleiht, nach seiner Eigenthümlichkeit wirksam zu sein, und der als die absolute Macht das Ganze zusammenhält; er ist die lebendige Quelle alles Lebens; in ihm wohnt das Leben; denn die Thätigkeit der Vernunft ist Leben, und sie ist die Thätigkeit; die Thätigkeit an und für sich ist ihr herrlichstes und ewiges Leben. Als die absolute Idee ist Gott daher die höchste sich selbst denkende Vernunft, die in ihrer Thätigkeit sich nur auf sich selbst bezieht, und in dem Anschauen ihrer selbst nur gerichtet ist auf die ideellen Formbestimmungen und Zweckbegriffe, welche der materiellen Welt Sein und Wahrheit geben. In diesem theoretischen, rein beschaulichen Vernunftleben ist Gott Schöpfer und Erhalter, Regierer und Ordner der Welt. An seinem Gedanken hängt Himmel und Erde, und in der Anschauung seiner selbst führt er das seligste Leben, wie es uns nur für kurze Zeit zu Theil wird und nicht für immer zu Theil werden kann. Die sich selbst denkende Vernunft ist also der absolute Endzweck, sie ist an und für sich und um ihrer selbst willen. An diesem höchsten

*) Hinsichtlich der Qualität Shakespeares als übergreifenden Einheit cfr. auch Gervinus »Shakespeare« II. S. 495.

**) Cfr. Sonett 18, 55, 81, 107.

Vernunftleben hat der Mensch Theil, aber nicht als Mensch, sondern weil ihm etwas Göttliches einwohnt, und dies Göttliche ist eben die selbstthätige Vernunft, welche sich selbst denkt, insofern sie das Beste ist; sie ist das Wesen und der höchste Zweck für den Menschen. Hat er diese errungen, dann bedarf es der Wiedererinnerung nicht, denn die ihrer selbstbewusste Vernunft ist leidlos, und in ihrem Anundfürsichsein das, was sie ist; sie allein ist unsterblich und ewig*). Diese göttliche Energie der Vernunft ist überhaupt nicht der Zeit nach. Nur in dem Einzelnen ist die Vernunft der Anlage nach früher, insofern sich in dem Einzelnen erst der passive *νοῦς* entwickelt, auf welchen der *νοῦς ποιητικός* in einer wesentlichen Beziehung steht, der die Entwicklung des geistigen Lebens vollendet. Der active *νοῦς* hat seine Thätigkeit in ihm selber; denn die Vernunft ist nicht bloss, wie in der natürlichen Welt, das Ansich, sondern sie kommt im Geiste zum Bewusstsein, zur eigenen Thätigkeit; denn würde sie bloss als das Ansich und als Anlage gefasst, dann würde das fortgesetzte Denken mühsam und das Objective der gegenständlichen Welt ehrwürdiger sein, als die Vernunft, und Denken und Gedanke käme auch demjenigen zu, der das Schlechteste denkt, weil das Vermögen auf das Entgegengesetzte gerichtet sein kann, und das Denken wäre deshalb nicht zu erstreben und könnte nicht das Beste sein. Sich selbst aber denkt die Vernunft, weil sie das Beste ist, und der Gedanke ist Denken des Gedankens. Das Ziel des activen *νοῦς* ist daher die theoretische Vernunft, der sich selbst denkende Gedanke, in diesem ist ewiges Leben, ist Seeligkeit. Es ist demnach der active *νοῦς* die Vollendung (*ἐντελέχεια*) des passiven und dieser verhält sich zu jenem, wie die durch sich selbst nichts seiende Materie zu der wirksam schaffenden Formbestimmung, und

*) Die in den Sonetten sich immer wiederholende Versicherung der Unsterblichkeit und des Ewigseins des von dem Dichter Besungenen

»that pour'st into my verse thine own sweet argument« (Sonett 38) durch dessen Dichtung — namentlich das Drama Hamlet — findet durch vorstehende Ausführung des Aristoteles ihre Erklärung, wobei zu berücksichtigen, dass das besungene Wesen, die an und für sich gedachte Vernunft, der bessere Theil des eigenen Ichs des Sonettisten ist (cfr. Sonett 39). Würde man ein menschliches Wesen als besungen voraussetzen, so läge schon in dem Versprechen der Verewigung und doch Verschweigung des Namens eine gewisse Ungereimtheit, da eine solche Verewigung der Schönheit und Wahrheit (Sonett 14) des Betreffenden, nach den gewöhnlichen Annahmen, nur dann einen Sinn und für den Besungenen einen Werth haben kann, wenn der Name der Nachwelt erhalten bleibt, und auf diese gebracht wird. Anders verhält es sich mit dem besungenen ideellen Wesen, dessen ausdrückliche Bezeichnung selbstverständlich unzulässig war, über dessen Beschaffenheit der Dichter sich aber in manchen Sonetten deutlich genug geäußert hat. Cfr. Sonette 39, 62, 105, vgl. 38, 76, 78, 100 und 101.

obgleich er in der Geistesentwicklung des Einzelnen der selbstthätigen Vernunft zur Voraussetzung dient, so wird er durch diese erst das, wozu der *νοῦς* seinem Wesen nach bestimmt ist, theoretische Vernunft, die in ihrer Identität mit der objectiven Vernunft das gegensatzlose Princip ist von Allem, durch welche die Dinge in ihrer ideellen Wahrheit erkannt werden und auf welcher die objective Wissenschaft, die den Dingen gleich ist, beruht. Diese theoretische Vernunft ist ewiges Sein und ewige Thätigkeit; sie geht über die natürliche und individuelle Seele hinaus, und gelangt zu der göttlichen Unabhängigkeit von der Menschlichkeit des passiven *νοῦς*. So sehr Aristoteles die Vernunftthätigkeit des Geistes in ihrem innern Zusammenhange mit dem niedern Seelenleben auffasst, ebenso sehr trennt er dieselbe, wenn sie zur höchsten selbstbewussten Thätigkeit gelangt ist, von dem individuellen Seelenleben; dieses ist vergänglich, und jene nur ewig und unvergänglich. Die Vernunft ist ihrem Begriff nach auch unentstanden und als Gegenstand des göttlichen Gedankens ewig wirksam; nur dann erst, wenn sie bildend und gestaltend eintritt in das Materielle, ist sie der Entstehung und der Entwicklung nach das Spätere, wobei man zu unterscheiden hat das, was dem Vermögen nach ist, von dem Sein der wirksamen Thätigkeit nach. Hier tritt Bewegung und Veränderung ein; die Bewegung dient zur Vermittelung; sie ist die Thätigkeit des Unvollendeten, die Thätigkeit aber schlechthin ist eine andere, die des Vollendeten. Der Gedanke ist nun Thätigkeit schlechthin und mächtiger als die Seele und sie beherrschend kann Nichts sein, noch weniger aber irgend etwas, als die Vernunft, und mit Recht hat man gesagt, dass sie unter allen Dingen zuerst geschaffen sei. Da nun die Vernunft in ihrem Anundfürsichsein keine Gemeinschaft mit der Thätigkeit des Körpers hat, so bleibt nur übrig, dass sie allein von aussen in den Menschen eingeht und nur sie göttlichen Ursprungs ist. Daher ist der Mensch der Zweck und Mittelpunkt der gesammten Schöpfung, denn in ihm kommt der Gedanke des göttlichen Denkens, welches der absolute Endzweck ist, zum Bewusstsein; er allein nimmt Theil an dem Denken der göttlichen Vernunft, und da diese sowohl in der natürlichen als auch in der geistigen Welt das Substanzielle ist und in dem Besonderen sich als das Wahre, Gute und Schöne offenbart, so kann der menschliche Geist nur durch Gott und in Gott schauend die Wissenschaft des Wahren, Guten und Schönen gewinnen.“

In Uebereinstimmung hiermit sagt Shakespeare über seine Liebe, welche er mit seiner Argumentation, dem Inhalte seiner Dichtung, identificirt, die die Selbstliebe ist und sich auf sein unabhängig gedachtes geistiges Vermögen, auf die Vernunft in ihrem Anundfürsichsein (die „godlike reason“ — Hamlet IV. 4 — den Geist aus Gottes Geist*)) bezieht:

Sonett 105. Nennt meine Lieb' nicht Götzendienst, vergleicht
Nicht den Geliebten einem Prunkidole,
Weil all mein Preis und Sang zu ihm sich neigt,
Ich stets das Lob des Einzigen wiederhole.
Gut ist er heut und morgen wieder gut,
Ein Wunder von unwaandelbarer Treue,
Dum hochbeseligt sing' ich hochgemuth
Beständig den Beständigen auf's Neue.
Schön, gut und wahr, ist meine einz'ge Weise.
Schön, gut und wahr, in lieblicher Verbindung, —
In dieses Dreiklangs einigem Zauberkreise
Erschöpft sich alle Weisheit und Erfindung.
Schön, gut und wahr, — man sieht's wohl oft allein —
In Dir zuerst gewahrt man's im Verein.**)

*) Der endliche subjective Geist vollendet sich von seinem individuellen Sein aus durch das Bewusstsein zum Selbstbewusstsein. Gott ist das absolute Selbstbewusstsein und sein Sichwissen ist sein Selbstbewusstsein im Menschen: Gott ist dem menschlichen Geiste immanent, wodurch der Mensch sich weiss in Gott; der menschliche Geist ist Geist aus Gottes Geist. Cfr. Hegels Encyclopädie § 564 — 3 Afl. Biese, Phil. des Arist I. XXVII.

**) Der vorstehende Wortlaut des Sonetts 105 ist der der Bodenstedtschen Nachbildung, welche Nachbildung von »William Shakespeare's Sonette (Berlin. 2. Aufl. 1866.) wir bei dieser Gelegenheit empfehlen. Indessen sprechen wir den Wunsch aus, dass der geehrte Verfasser die ursprüngliche Reihenfolge der Sonette wieder herstellen möge. Eine nochmalige Revision der Nachbildung und der Uebersetzungen Anderer dürfte sich, nach erlangter Erkenntniss des Wesens der Shakespeareschen Liebe und der Ursache der Klagen in den Sonetten, vielleicht als nothwendig herausstellen.

Die Sonette Shakespeare's.

Your praise is come too swiftly home before you.

Know you not, master, to some kind of men

Their graces serve them but as enemies?

No more do yours: your virtues, gentle master,

Are sanctified and holy traitors to you.

O, what a world is this, when what is comely

Envenoms him that bears it!

As you like it. Act II. S. 3. *)

*) Eu'r Ruhm kam allzuschnell vor euch nach Haus.

Wisst ihr nicht, Junker, dass gewissen Leuten

All' ihre Gaben nur als Feinde dienen?

So, bester Herr, sind eure Tugenden

An euch geweihte heilige Verräther.

O welche Welt ist dies, wenn das, was herrlich,

Den, der es hat, vergiftet!

Wie es euch gefällt. Act II. S. 3.

Die Selbstliebe.

(Moment des Schönen.)

Sonett 62. Sin of self-love possesseth all mine eye,
And all my soul, and all my every part;
And for this sin there is no remedy,
It is so grounded inward in my heart.
Methinks no face so gracious in as mine,
No shape so true, no truth of such account;
And for myself mine own worth do define,
As I all other in all worths surmount.
But when my glass shows me myself indeed,
Beated and chopp'd with tann'd antiquity,
Mine own self-love quite contrary I read;
Self so self-loving were iniquity.
'T is thee (myself) that for myself I praise,
Painting my age with beauty of thy days. *)

Wir bezeichnen die Selbstliebe insofern als Moment des Schönen, als dieselbe sich, — wie dies auch durch die Schlussstrophe des vorstehenden Sonetts angedeutet werden soll — auf den bessern Theil des eigenen Ichs, den an und für sich gedachten denkenden Geist bezieht, in dem das Allgemeine und die Formbestimmung ist, welche sich zu der Negation verhält wie das Schöne zum Hässlichen, das Vollendete zum Unvollendeten.

Den Begriff der Selbstliebe entwickelt Aristoteles in dem 9. Buch der Nic. Ethik indem er im 8. Capitel desselben die Frage zu beantworten sucht, ob man sich selbst am meisten lieben müsse oder einen Andern. Nach Anführung der entgegengesetzten Ansichten der Menschen in dieser Beziehung, sagt derselbe:

*) In dem vorstehenden Sonett wird die Definition des eigenen Selbst betont. Das hiermit in Verbindung gesetzte »beated and chopp'd with tann'd antiquity« müssen wir ebenso wie früher die Strophen in dem Sonett 108, wo über die Liebe gesagt wird:

»Nor gives to necessary wrinkles place

But makes antiquity for aye his page«

auf den Effect der negativen Thätigkeit, wie diese Thätigkeit in dem dem

„So erscheint es dann mit Recht als zweifelhaft, welcher von beiden Ansichten man folgen soll, da alle beide ihre Gründe für sich haben.

Allein ich denke, man muss dergleichen Raisonsnements scharf von einander halten und genau bestimmen, wie weit und in welcher Art sie wahr sind. Wenn wir also zunächst den Begriff der Eigenliebe*) nehmen und zusehen, was die Einen und was die Andern darunter verstehen, so dürfte die Sache alsbald ins Klare kommen.

Diejenigen, welche das Wort im Sinne eines Vorwurfs brauchen, nennen „Eigenliebige“ diejenigen, welche in Geldsachen und in Bezug auf Ehre oder auf sinnliche Genüsse vor allen Andern sich selbst bedenken — denn das sind Dinge, nach denen die meisten Menschen streben, um die sie sich, als um die höchsten Güter, zu allen Zeiten abgemüht haben, und um die daher beständig heisser Kampf und Streit stattfindet. Diejenigen nun, welche in Bezug auf diese Dinge nie genug haben können, sind Menschen, die nur ihrer Begierde und überhaupt ihren Leidenschaften und dem unvernünftigen Theile der Seele zu Willen leben. Daher ist denn auch die Benennung „eigenliebige“ im tadelnden Sinne aus dem Umstande entstanden, dass die grosse Masse eben schlecht ist. Gegen solche Art von Eigenliebe erhebt sich also mit vollem Rechte der Tadel.

Dass man aber im gewöhnlichen Sprachgebrauche eben nur solche Menschen, die in Bezug auf jene obengenannten Dinge vor allen Andern sich selbst bedenken, als „eigenliebige“ bezeichnet, liegt auf der Hand. Denn gesetzt, ein Mensch trachtete immer nur dahin, selbst vorzugsweise vor allen andern Menschen

Alterthum entstammenden System (des Aristoteles) begründet ist, beziehen. Nach der Regischen Uebersetzung lautet das Sonett 62:

In Aug' und Seel' und allen meinen Theilen
Bin ich der Eigenliebe mir bewusst;
Und diese Sünd' in mir ist nicht zu heilen,
So wurzelt sie in meiner tiefsten Brust.
So reizend scheint mir kein Gesicht, so fein
Kein Wuchs wie meiner, keine Treu' so echt:
Und schätz' ich mein Verdienst für mich allein,
Als wär kein andres neben mir gerecht.
Doch wenn mich dann mein Spiegel selbst mir weist,
Von fahler Zeit zerrüttet und verbogen,
Dann les' ich erst was Eigenliebe heisst;
Denn nur ein Thor blieb so sich selbst gewogen.
Du bist's, mein Selbst, das mich als Ich entzückt,
Mit deinem Jugendreiz mein Alter schmückt!

*) Der geehrte Uebersetzer bemerkt über die Wahl dieses Wortes: »Wörtlich entsprechender würde »Selbstliebe« sein, aber dann fehlte dem Uebersetzer das Adjectivum, da wir »selbstliebige« und »selbstliebend« nicht wohl brauchen können, in dem Sinne von »sich selbst vorzugsweise liebend.««

gerecht zu handeln, sich maassvoll zu betragen, oder sonst irgend welche Tugend zu üben, mit einem Worte, Alles, was schön und gut ist, zu seinem Eigenthume zu machen, so wird sicher kein Mensch auf der Welt diesen Menschen „eigenliebig“ nennen oder ihn tadeln. — Und doch, sollt' ich denken, wäre ein solcher Mensch mehr als irgend ein anderer ein „eigenliebiger“, denn er nimmt ja für sich selbst gerade die schönsten und vorzugsweise guten Dinge in Anspruch, er willfahrt sich selbst, und zwar dem, was das Höchste in ihm ist, und gehorsamt eben diesem in allen Stücken. Sowie nun aber in der gäng und gäben Anschauungsweise das Sein eines Staates und jedes andern zusammengesetzten Ganzen vorzugsweise in demjenigen enthalten ist, was in demselben das Höchste und Herrschende ist, so auch beim Menschen. Sich selbst liebend („ein Eigenliebiger“) ist daher vorzugsweise der Mensch dann, wenn er dieses Höchste in ihm am meisten liebt, und diesem Höchsten vorzugsweise zu Willen lebt. So heisst ja auch ein Mensch „selbstbeherrschend“ oder „ohne Selbstbeherrschung“, je nachdem in ihm seine Vernunft die Herrschaft hat oder nicht hat, weil man von der Ansicht ausgeht, dass die Vernunft eben das eigentliche Selbst jedes Menschen ist; und von den menschlichen Handlungen gelten diejenigen vorzugsweise als solche, und zwar freiwillige Handlungen, welche Resultat vernünftiger Ueberlegung sind.

Beides also ist klar: des Menschen Selbst ist ganz oder doch vorzugsweise dies sein vernünftiges Element, und die Liebe des Tugendhaften gilt vorzugsweise diesem Elemente seines Wesens. Mithin dürfte ihm vorzugsweise das Prädicat „eigenliebig“ zukommen, freilich in ganz anderem als in jenem schimpflichen Sinne, und der Unterschied dieser von jener Art der getadelten Eigenliebe ist gerade so gross, wie der zwischen einem Leben nach der Vernunft und einem Leben nach der sinnlichen Leidenschaft, oder der Unterschied zwischen dem Streben nach dem sittlich Guten und Schönen und zwischen dem Streben nach dem, was vortheilhaft erscheint.

Menschen nun, deren ganzes Streben dahin geht, sich in guten und edlen Thaten auszuzeichnen, liebt und lobt Jedermann. Gesetzt aber, alle Menschen weitteiferten miteinander in dem Ringkampfe um das Schöne und Gute, und jeder strengte alle seine Kräfte an, das Beste zu thun, so würde ebensowohl die Gesammtheit in dem Besitz Alles dessen gelangen, was ihr Noth thut, als auch jeder Einzelne für sich die höchsten aller Güter erwerben, so gewiss als die Tugend ein solches Höchste ist.

Also Resultat: der gute Mensch muss „selbstliebend“*) sein — denn so wird er selbst, indem er das sittlich Schöne und Gute thut, für sein Selbst den Vorthail davon haben und zugleich das Wohl der Andern befördern. Der schlechte Mensch dahingegen darf es nicht, denn er wird sowohl sich selbst als seinen Nächsten schaden, weil er schlechten Leidenschaften folgt.

Bei dem schlechten Menschen also steht das, was er thun sollte, mit dem, was er thut, in Widerspruch, während der Tugendhafte das, was er thun soll, auch wirklich thut. Denn Alles, was Vernunft ist, wählt immer das Beste, der Tugendhafte aber gehorsamt der Vernunft.

Dennoch bleibt es dabei wahr, dass der brave Mann Vieles für seine Freunde und für sein Vaterland thut, ja, wenn es sein muss, dafür zu sterben bereit ist. Denn er wird Hab und Gut und Ehrenstellen, und überhaupt alle die Güter, um deren Besitz die Menschen kämpfen und ringen, hingeben in dem Streben, seinem Selbst den Besitz des Schönen und Guten zu sichern.***) Denn er wird es sicher vorziehen, eine kurze, aber starke freudige Empfindung, als eine langdauernde, aber schwache zu geniessen, ein einziges Jahr schön und gross, als viele Jahre gemeiner Alltäglichkeit zu erleben, eine einzige schöne und erhabene That, als viele unbedeutende zu vollbringen. So, meine ich, denken auch die, welche ihr Leben (für einen edlen Zweck) hingeben; sie erwählen mithin etwas, was ein erhabenes Schöne für sie selbst ist. Auch Gut und Geld hinzugeben, wenn sie dadurch ihren Freunden in Zukunft einen grösseren Vorthail schaffen können, sind solche Menschen gern bereit, denn bei solchem Thun ihrerseits fällt dem Freunde zwar der Vorthail, dem Andern aber die Ehre zu. Wer so handelt, eignet mithin sich selbst das grössere Gut zu. Mit Ehren und Staatsämtern hat es dieselbe Bewandtniss, denn auch hier wird der Tugendhafte Alles zu Gunsten seines Freundes aufgeben, weil das edel handeln heisst und ihm Lob einträgt. Er erscheint also mit Fug und Recht als ein trefflicher Mann, weil er das sittlich Schöne und Edle vor Allem für sich in Anspruch nimmt. Ja, es ist sogar möglich, zu Gunsten eines Freundes auf Thaten zu verzichten, und wo es schöner ist, den Freund zu einer That veranlasst,***)) als sie selbst gethan zu haben.

*) »D. h. »Egoist« (eigenliebig) in diesem höchsten und edelsten Sinne. Aristoteles zeigt in den folgenden Paragraphen, dass dieser edle Egoismus, diese erhabene Selbstsucht des tugendhaften Mannes sich auch in seinen edelsten Handlungen bethätigt.« Stahr.

**) Vergl. Sonette 25, 29, 91 und 92.

***)) Vergl. Sonette 1—17, welche sich auf die Animation, die Belebung und Beseelung beziehen.

Wir sehen also, dass bei allen löblichen Dingen und Handlungen der Tugendhafte sich selbst den grössern Antheil des Schönen zutheilt.

Auf diese Art also soll man, wie gesagt, selbstliebend sein, so aber, wie der grosse Haufe es ist und meint, darf man es nicht.“

Die häufig geäusserte Annahme, dass ein Freundschaftsverhältniss dem Inhalte der Sonette zum Grunde läge, muss durch die Selbstliebe, welche die Selbstfreundschaft mit befasst, ihre Erledigung finden. Die Selbstliebe eines guten Menschen ist die Freundschaft des Menschen gegen sich selbst (Eud. Eth. VII. 6. Nic. Eth. IX. 4. vid. die Einleitung in den folgenden Abschnitt „die Möglichkeit und Wirklichkeit“) und hebt Aristoteles (Nic. Eth. IX. 4. § 6) noch besonders hervor, dass von einer solchen Freundschaft insofern geredet werden könne, als das Ich aus zwei oder mehreren Theilen bestehe*) und auch aus dem Grunde

*) Auf einer solchen Annahme mehrerer Theile des Ichs von Seiten Shakespeares beruht der Inhalt der vier Sonette 44 bis 47, worin elementarisch unterschieden, resp. eine Distinction zwischen Auge und Herz oder Gemüth im Verhältniss zu dem Geliebten gemacht wird. Auch die Erwähnung zweier Poeten — cfr. Sonette 79, 80, 83, 86 — (Sonettist und Dramatist) in Beziehung auf den Gegenstand der Liebe, beruht auf Abstraction und theilweise auf Unterscheidung der dichterischen Thätigkeit vor und nach Verwirklichung der Idee vermittelt des Begriffs der Negation, auf welche Verwirklichung auch das dreijährige Bestehen des Liebesverhältnisses — Sonett 104 — zurückzuführen und von der gedachten Unabhängigkeit des geistigen Vermögens, dem Anundfürsichsein des Geistes zu datiren ist, mit diesem Zeitpunkte fällt die Entstehung des Sonettenkranzes (cfr. Sonett 102) und des Dramas Hamlet zusammen.

Die Unterscheidung mehrerer Grundelemente im Menschen (Leib, Seele und Geist) ist bekanntlich eine uralte und findet sich sowohl bei den griechischen wie bei den römischen Philosophen. Unter den Letzteren unterscheidet z. B. Varro drei verschiedene Stufen der Seele, die der vitalen Lebenskraft, die der sinnlichen Empfindung und drittens die Seele als Geist, als Intelligenz, wodurch die menschliche Seele den Vorrang vor allen thierischen habe und den Göttern verwandt sei. Diese Seele heisse im Weltganzen Gott in uns Einzelnen Genius.

Indem wir uns hinsichtlich der von Aristoteles gemachten näheren Unterscheidung der Theile des Ichs oder der Grundelemente im Menschen im Verhältnisse zu dem schöpferischen Geiste (»der ein Anderes gegen die Natur an und für sich ist und abgetrennt werden kann, wie das Ewige von dem Vergänglichen«) auf die vorstehend pag. 19 sq. aufgenommenen Ausführungen beziehen und rücksichtlich der in den Sonetten 46 und 47 gemachten Unterscheidung zwischen dem Auge und Gemüthe (als Sitz der Empfindungen und Leidenschaften; thymós) auf die erklärenden Sonette 113 und 114 Bezug nehmen, theilen wir hier die Sonette 44 und 45, in welchen Shakespeare eine dem Obigen entsprechende elementarische Distinction im Verhältnisse zu dem geliebten Wesen (dem schöpferischen Geiste) macht, mit. Dieselben lauten:

Sonett 44. If the dull substance of my flesh were thought,
Injurious distance should not stop my way;
For then, despite of space, I would be brought
From limits far remote where thou dost stay.
No matter then, although my foot did stand
Upon the farthest earth remov'd from thee;

weil man den höchsten Grad der Freundschaft im populären Sprachgebrauche mit der Liebe vergleiche, die Einer für sich selbst empfinde.

Bevor wir Weiteres bemerken, glauben wir constatiren zu müssen:

dass dem der Schönheit und Wahrheit halber Besungenen die Unsterblichkeit in den Sonetten durch die Dichtung Shakespeare's wiederholt versprochen; dass aber wie schon vorhin in einer Anmerkung hervorgehoben ein Name überall nicht genannt ist. Die Unsterblichkeit eines Dritten kann aber vermeintlich nur dadurch erreicht werden und ein Versprechen in Beziehung darauf nur einen Sinn und Werth für den Betreffenden haben, dass der Name auf die Nachwelt gebracht wird und dieser dem ewigen Gedächtniss in Verbindung mit dem dichterischen Lob und Ruhm erhalten bleibt; —

dass in sämtlichen Sonetten keine Anspielungen auf wirkliche Lebensereignisse eines Dritten enthalten sind, sondern dass dieselben, wenn man von einigen Redebildern absieht, einen ideellen Inhalt haben;

dass die Sonette 1 bis 126 sich auf ein und dasselbe Wesen beziehen, auf welches auch in den Schlusssonetten (Sonett 151 als „my nobler part“) alludirt wird;

dass nachdem in den ersten 17 Sonetten die Erwerbung eines Sohnes und Erben der Bekämpfung der Zeit und der Verewigung halber verlangt, in keinem der folgenden 109 Sonette eines solchen Sohnes mehr gedacht wird,

For nimble thought can jump both sea and land,
As soon as think the place where he would be.
But ah! thought kills me, that I am not thought,
To leap large lengths of miles when thou art gone,
But that, so much of earth and water wrought,
I must attend time's leisure with my moan;
Receiving nought by elements so slow
But heavy tears, badges of either's woe.

Sonett 45. The other two, slight air and purging fire,
Are both with thee, wherever I abide;
The first my thought, the other my desire,
These present-absent with swift motion slide:
For when these quicker elements are gone
In tender embassy of love to thee,
My life, being made of four, with two alone
Sinks down to death, oppress'd with melancholy,
Until life's composition be recured
By those swift messengers return'd from thee
Who even but now come back again, assured
Of thy fair health, recounting it to me:
This told, I joy; but then, no longer glad,
I send them back again, and straight grow sad.

dagegen in dem Sonett 77 von Geisteskindern und Geisteserzeugnissen zum Zwecke Bereicherung des Buchs des Besungenen die Rede ist;

dass man für die namenlose Sonetteninscription selbst, bisher eine nur einigermaßen wahrscheinliche Deutung nicht hat finden können.

In dem Sonett 62, welches wir diesem Abschnitt vorangestellt haben, bezeichnet der Dichter das Liebesverhältniss ausdrücklich als Selbstliebe.

Es beruht dasselbe, wie wir bereits vorhin andeuteten auf Abstraction und Imagination („conceit“ Sonett 108).

Mit Delius welcher das ganze Liebes- und Freundschaftsverhältniss in den Sonetten, als auf der Phantasie des Dichters beruhend ansieht, können wir uns daher im Allgemeinen in Uebereinstimmung erklären, indessen müssen wir dieser Phantasie die angedeutete bestimmte Richtung und höhere Tendenz geben, wornach dieselbe sich auf die an und für sich gedachte Vernunft, das Göttliche in Shakespeare — den Geist aus Gottes Geist — bezieht. Dass der Dichter ein bestimmtes Wesen — mit welchem er sowohl seine Argumentation, seine Muse, und sich selbst (cfr. Sonett 105) verschiedentlich identificirt — in den ersten 126 Sonetten besingt, ergiebt denn auch schon eine flüchtige Lectüre derselben.

Dem Dichter, aus dessen Werken man längst erkannt hat, dass er sich in seiner die Welt abspiegelnden Welt als ein Gott gefühlt und als solcher geschaffen,*) dessen Werke man häufig eine weltliche Bibel genannt, (cfr. Gervinus „Shakespeare“ I. 2.) dem man die göttliche Kraft vindicirt hat, dass er seinen Geschöpfen ewiges Leben habe geben können, (cfr. Bodenstedt

*) »Der Dichter einer naiven und geistreichen Jugendwelt, so wie derjenige, der in den Zeitaltern künstlicher Cultur ihm am nächsten kommt, ist streng und spröde, wie die jungfräuliche Diana in ihren Wäldern; ohne alle Vertraulichkeit entflieht er dem Herzen, das ihn sucht, dem Verlangen, das ihn umfassen will. Die trockene Wahrheit, womit er den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit. Das Object besitzt ihn gänzlich, sein Herz liegt nicht, wie ein schlechtes Metall, gleich unter der Oberfläche, sondern will, wie das Gold, in der Tiefe gesucht sein. Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werk, er ist das Werk, und das Werk ist er; man muss des ersteren schon nicht werth oder nicht mächtig oder schon satt sein, um nach ihm nur zu fragen.

So zeigt sich z. B. Homer unter den Alten und Shakespeare unter den Neuern: zwei höchst verschiedene, durch den unermesslichen Abstand der Zeitalter getrennte Naturen, aber gerade in diesem Characterzuge völlig Eins.«

Schiller. (Sämmtliche Werke XII. S. 183.)

Sonetten-Nachbildung S. 5) zu dem die grössten Dichter der folgenden Zeiten ein Goethe, ein Schiller, ein Milton hinaufblickten, „wie auf ein Wesen höherer Art“, dessen schöpferische Einbildungskraft so unermesslich gross, aber erkanntermaassen immer unter der Herrschaft seiner Vernunft war, (cfr. Gervinus a. a. O. II. 529) dürfte man wohl die von uns behauptete Abstraction und Imagination, wornach er das Göttliche in sich gefühlt und sich desselben — conform dem prosopopöischen Character seiner gesamten Dichtung — gewissermaassen noch besonders zu certificiren gesucht hat, zutrauen können.

Aber auch zum Zwecke Certification seines Geisteszustandes für alle Nachwelt, mag der Dichter die Sonette — von welchen die ersten 126 successive, während er im Drama Hamlet seine Geistesthätigkeit in objectiver Weise verewigte, entstanden sein werden — verfasst haben. Cfr. Sonett 83, welches sich auf eine (im Bilde von zwei Poeten) unterschiedene dichterische Thätigkeitsäusserung zum Zwecke der eigenen Immortalisation, in subjectiver Weise in den Sonetten und in objectiver Weise im Drama Hamlet, beziehen dürfte.

Die Abstraction Shakespeares findet wie wir nachgewiesen haben, ihre Begründung in der Aristotelischen Theorie von der Vernunftthätigkeit des Geistes in ihrem Anundfürsichsein und deren Unabhängigkeit von der receptiven Seelenthätigkeit, welche mit dessen Auffassung der Idee als dem schöpferischen Begriff — dem Allgemeinen, welches sich in dem Besondern als die immanente Thätigkeit und als das Gute, Wahre und Schöne offenbart — ebenso sehr in nahem Zusammenhange steht, als mit dessen Auffassung von dem Werthe und der Würde der Kunst — welche nach ihm eine Aeusserung der Vernunftthätigkeit des Menschen ist und unter Leitung der practischen Vernunft steht — und der Idee des Künstlers, welche gerade jenes Allgemeine und die Formbestimmung ist, die sich im denkenden Geiste findet.

Diejenigen, welche haben glauben können, dass die Sonette an ein menschliches Wesen — einen Mann, den der Dichter nach Sonett 104 seit drei Jahren erst kenne — gerichtet, dürften sich insgesamt an dem Geiste des Dichters versündigt haben. Bei dem nicht zu verkennenden ausserordentlich begeisterten Ausdrücke, welchen der Dichter seinen Liebesgefühlen gegeben (cfr. Sonett 110: „a god in love, to whom I am confin'd“) würde eine offenbare Abgötterei und Götzenverehrung vorgelegen haben, gegen welche derselbe sich in dem oben abgedruckten Sonett 105 ausdrücklich verwahrt.

Wenn Bodenstedt über die Sonette unter Bezugnahme auf das Sonett 76 sagt: „der Dichter selbst spricht aus ihnen in seinem eigenen Namen und lässt uns nicht bloss in die verborgenen Falten seines Herzens sehen, sondern enthüllt uns auch das letzte Geheimniss seiner Kunst“, so ist diese Auffassung und Bezeichnung der Sonette im Allgemeinen vollkommen richtig, indessen scheint der geehrte Verfasser hinsichtlich der Folgerungen, in Beziehung auf den Gegenstand und das Wesen der Liebe, stark zu schwanken. Was das letzte Geheimniss anbetrifft, so dürfte — wenn wir von der Goetheschen allgemeinen Andeutung über den Begriff als Mittelpunkt absehen — das schöpferisch Eigenthümliche des Dichters bisher nicht erkannt worden sein. Dieses Eigenthümliche ist die Begriffsbestimmung — die Auffassung des Begriffs in seiner Identität des Seins und Wesens, worauf sich der ideelle Vorwurf des Dramas Hamlet bezieht — die Verwirklichung der Idee, des Allgemeinen, welches im Geiste ist, in dem Besonderen, vermittelt des Begriffs der Negation — wie diese durch die Negationen der beiden Helden im Drama Hamlet symbolisirt wird — und begründet die negative thätige Wirksamkeit den Ambiguitätszustand — das Fegefeuer des Geistes, aber auch das „eternal blazon“ (blaze: Lichtstrahl, blazon: Verkündigung, Lob und Ruhm) im Drama Hamlet und das Moment der Trauer und Klage, aber auch das Gefühl der Glückseligkeit und des Ewigseins in den Sonetten.

Gleichwie Bodenstedt hinsichtlich der Sonette im Allgemeinen das Richtige erkannt hat, aber in Beziehung auf die Denomination des Wesens der Liebe des Dichters unschlüssig ist, so erkennt, wie wir in den Vorbemerkungen bereits in einer Anmerkung constatirt haben, Gervinus andererseits das Characteristische der schöpferischen Thätigkeit Shakespeares, insofern richtig, als er die Unabhängigkeit des geistigen Vermögens von dem sinnlichen Vermögen hervorhebt, folgert aber in Beziehung auf die Sonette und den Gegenstand der Liebe des Dichters — welcher Gegenstand in Wirklichkeit nichts anderes, als eben dieses unabhängig gedachte geistige Vermögen ist — entschieden verkehrt, wenn er das Moment der Schönheit auf einen Mann und das Moment der Hässlichkeit auf ein ungewöhnliches hässliches Weib, „von Farbe, Haar und Augen schwarz“, „mit der er eine sündige Liebe tauschte“*) bezieht und das Verhältniss des Geliebten und Shakespeares zu derselben für ein in Wirklichkeit zweideutiges hält. Die Formbestimmung, welche im denkenden Geiste (dem

*) Gervinus »Shakespeare« I. 40—46. 578. 590.

Geliebten „a man in hue, all hues in his controlling“ Sonett 20*) ist das Moment des Schönen, und der Farbentheorie nach, die weisse Farbe, welche als Maass das Eigenthümliche enthält, im Verhältniss zu der Negation — deren Wirkungen sich in der mit dem Geliebten identificirten tragischen Muse zeigen — welche dass Hässliche und der Farbe nach das Schwarze ist.

Ist es aber auch nur einmal wahrscheinlich, dass der Mann mit dem übermenschlichen und oceanischen Geiste, wie Coleridge den Shakespearischen bezeichnet, ein kleinsinniges, frivoles und weniger ehrenhaftes Verhältniss zum Gegenstand der Verewigung und zum Thema in 154 Sonetten voll erhabenen Ausdrucks — oder auch nur in 28 Sonetten — machen sollte, und berechtigt seine gesammte umfangreiche Dichtung zu einer solchen Annahme?

Gervinus sagt über letztere**): „Das Verhältniss von Shakespeare's Dichtung zur Sittlichkeit und zur sittlichen Wirkung auf den Menschen ist das vollkommenste; von Aristoteles bis auf Schiller ist in dieser Beziehung an die Dichtung nichts höheres gefordert worden, als was Shakespeare leistete.“

Die Annahme als resultire aus den Sonetten oder einem Theil derselben ein Befangensein Shakespeares „in einer gemeinen Leidenschaft“ muss für immer aufgegeben werden. Die Strophen in dem Sonett 70:

Thou hast past by the ambush of young days,
Either not assail'd, or victor being charged;

— — — — —

If some suspect of ill mask'd not thy show,
Then, thou alone kingdoms of hearts shouldst owe.

müssen zu der Ueberzeugung beitragen, dass alle Nachrichten über einen sittenlosen Lebenswandel Shakespeares, zu irgend einer Lebenszeit, durchaus falsch sind. Aus einer richtigen Deutung der Sonette — wie wir dieselbe geben — resultirt, dass sich in Shakespeare die vollendete und vollkommene Tugend, die wahrhafte Grossgesinntheit, welche als krönender Schmuck aller andern Tugenden erscheint, offenbart, dass er, wenn man einmal die Auffassung des Aristoteles adoptiren will, wornach das Maass für Jedes und Jeden die Tugend und der Tugendhafte ist, als ein solches Maass angesehen werden muss, wie er denn auch bildlich die weisse Farbe, welche das Eins unter den Farben ist und als Maass das Eigenthümliche enthält, in verschiedenen Sonetten auf seinen Geliebten, seinen eigenen Geist, bezieht.

*) Ein Mann in Farbe, alle Farben in seiner Gewalt oder dieselben beherrschend.

**) Gervinus a. a. O. II, 527.

Das zweideutige Verhältniss welches in den Schlusssonetten seinen Ausdruck findet, müssen wir auf das Bestimmteste für ideeller Art erklären und auf den Ambiguitätszustand zurückführen, den die immanente Thätigkeit in der mit der Negation behafteten Materie veranlasst. Diese Thätigkeit begründet den in der obigen Schlussstrophe des Sonetts 70 erwähnten Verdacht des Bösen, in ethischer Beziehung die Exhibition der Laster des Zuviel und Zuwenig, die Leidenschaftlichkeit und sittliche Hässlichkeit in der dramatischen Dichtung Shakespeares, — cfr. Sonett 146 — dient aber einem höhern sittlichen, einem Heilzwecke, nach dem der Lehre des Aristoteles von der tragischen Katharsis zum Grunde liegenden Princip, dass das Verwundende auch das Heilende ist. Der durch die Negation bewirkte Krankheitszustand des Dichters ist am treffendsten in dem Sonett 118 geschildert und gedenkt der Dichter daselbst als Redebild der Katharsis (Purgation) und deren Zweck im Allgemeinen.

Man sagt ein Dichter habe „mehr Feuer im Herzen und Kopfe als andere Menschen“ und führt man gewöhnlich diesen Umstand zur Erklärung und Entschuldigung sensueller Extravaganz und Digression an, wir müssen uns erlauben, uns auf dieses Feuer zur Erklärung einer ausnahmsweise spirituellen und ideellen Digression, wie dieselbe sich in dem von Shakespeare gedachten, in der Aristotelischen Vernunftforschung aber begründeten Anundfürsichsein der Vernunftthätigkeit des Geistes und in einer entsprechenden schöpferischen Wirksamkeit, sowie dem Liebesverhältnisse in den Sonetten*), zeigt, zu berufen.

Wir räumen ein, dass Shakespeares „conceit of love“ (Sonett 108) eine ganz ungewöhnliche ist, — ist denn aber der grosse Mann nicht selbst anerkanntermaassen, und, fügen wir unter Bezugnahme auf die Sonette hinzu, sich selbst bewusst,

*) Ueber das Liebesverhältniss bemerkt Dr. Sewall in seiner Ausgabe von Sh. Werken (1728) — cfr. Regis »Shakespeare Almanach« S. 299 — »Eine junge Muse muss eine Geliebte haben, um ihre ersten Phantasien spielen zu lassen: denn nichts ist so geschickt, die Seele auf eine poetische Staffel zu heben, als die Leidenschaft der Liebe.« Wir bemerken hierzu, dass gleich wie in der Shakespeareschen Dichtung »Venus and Adonis« der Adonis — cfr. Sonett 53 — die thätige Wirksamkeit, welche seine eigene Zerstörung zur Folge hat, der schwelgerischen Liebe vorzieht, so auch die Liebe des Dichters in den Sonetten nicht sensueller, sondern spiritueller Art, auf die eigene thätige Wirksamkeit des Geistes, welche göttlicher Beschaffenheit ist, sich bezieht, so dass die Situation als Gottbegeisterung aufgefasst werden kann und sich in den ersten 17 Sonetten als auf die Animation — eine Verewigung der Geistesschönheit durch eine schöpferische Thätigkeit — gerichtet, darstellt. Die Negation (Beraubung) bewirkt bei der thätigen Wirksamkeit des Geistes die Remotion und Zerstörung der Geistesschönheit (»sweet hue«) wie dies in den Schlussstrophen des Sonetts 104 angedeutet wird.

eine ungewöhnliche Erscheinung unter den Menschen; sieht man sich nicht in Jahrhunderten vor und nach ihm vergebens nach einem Dichter um, der ihm annähernd gleich käme und muss man nicht um parallelisiren zu können, 3000 Jahre bis auf Homer zurückgehen. *)

Was Schiller als die höchste Cultur des Menschen bezeichnete, nämlich dem bestimmenden Vermögen die höchste Unabhängigkeit von dem empfangenden zu erwerben und auf Seiten der Vernunft die Activität aufs Höchste zu treiben und anstatt sich an die Welt zu verlieren, diese vielmehr mit der ganzen Unendlichkeit ihrer Erscheinungen in sich zu ziehen und der Einheit der Vernunft zu unterwerfen**), ist von Shakespeare auf Grundlage der Aristotelischen Theorie von der Activität der Vernunft, der schöpferischen Vernunftthätigkeit des Geistes (*νοῦς ποιητικός*) in welcher der Mensch Gemeinschaft mit dem göttlichen Wesen habe, vollkommen erreicht und durchgeführt worden. Der Geliebte, der „god in love“ (Sonett 110) Shakespeares ist der unabhängig

*) Wir beziehen uns unter Anderem auf Lessing's und Schiller's früher citirten Ausspruch, auf Gervinus' »Shakespeare« I. 2. II. 449, auf Nisard's Replik in Veranlassung des Ponsardschen »Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie française pour la reception de M. Ponsard.« 1856. Cfr. Fr. Thimms »Shakspeariana from 1564 to 1864« p. 85.

**) Die Auffassung Schillers ist, worauf wir schon früher aufmerksam machten, principiell übereinstimmend mit der des Aristoteles, in welcher Hinsicht wir noch folgenden Passus aus der Bieseschen Darstellung II. 22. anführen.

»Insofern die Vernunft die Fülle des denkbaren Stoffes aus der Erscheinungswelt zieht, wird sie Alles, und insofern sie niedurch zur selbstthätigen Wirksamkeit gelangt, macht sie Alles, wie eine fertige in sich selbst vollendete Kraft, welche den in dem *νοῦς παθητικός* gewonnenen Inhalt ebenso in seiner ideellen Wahrheit zur Anschauung bringt, wie das Licht die Farben erst wahrhaft erscheinen lässt. Aber Erfahrung und die logische Bearbeitung des Gegebenen ist vorher nothwendig, und der endlich geschaffene Menscheng Geist muss die Vorstufe der *διάνοια* und *ἐπιστήμη* erst durchgearbeitet haben, um der höchsten Stufe des Denkens, des rein beschaulichen Vernunftlebens theilhaftig zu werden. Die besonderen Wissenschaften haben nun den Zweck, die Erscheinungswelt ihren wesentlichen Bestimmungen nach zu erkennen und ihren Gedankeninhalt zu einem geistigen Eigenthum zu erheben; dies kann zunächst nur in der zeitlichen Thätigkeit des Geistes unter dem nothwendigen Mitwirken der Sinnlichkeit geschehen, so dass hier der Satz gilt: nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu. Die auf diese Weise in dem endlichen Geist gegenständlich gewordenen Bestimmungen und Begriffe (*φαντάσματα-ἀνευ ὕλης*) erhalten erst ihre vollendete Bestätigung durch die eigene schöpferische Thätigkeit der Vernunft (durch den *νοῦς ποιητικός*), die in ihrer Identität mit dem objectiven Gehalt der in der Natur sich offenbarenden Vernunft die wahrhafte Wissenschaft erzeugt, welche den Dingen gleich ist, wo der Geist ebenso sehr rein bei sich ist, als in dem Innersten, in dem Wesen der Sache, so dass hier der Satz gilt: nihil est in sensu, quod non fuerit in intellectu.

In dem *νοῦς παθητικός* ist die endliche Welt eine nothwendige Ergänzung des Erkennens, dagegen diese erst in dem *νοῦς ποιητικός* in ihrer vollendeten Wahrheit erkannt wird.«

gedachte Geist, welcher in seiner höchsten Vernunftthätigkeit die absolute Macht ist, über die idealen Formbestimmungen, durch welche die endliche Welt erst Sein und Wahrheit erhält, als diese Macht ist er das gegensatzlose Princip, welches alle Formbestimmungen mit ihren Gegensätzen enthält und setzt und als Princip der Principien stets die übergreifende Einheit ist, der nichts entgegensteht, die in ihrer Thätigkeit sich auf sich selbst bezieht, sich selbst erfasst und in diesem Anundfürsichsein ewig und unvergänglich ist. Indem wir bemerken, dass dieses schöpferische Sein im Drama Hamlet, in welchem der an und für sich seiende Geist sinnbildlich auftritt, der ideelle Vorwurf ist, beziehen wir uns hinsichtlich der Gestaltungen aus sich selbst, der Wahrheit und der Ewig- und Unvergänglichkeit auf die drei Sonette 53, 54 und 55.

Nur die bewusste Basis seiner Dichtung, namentlich aber des Dramas Hamlet, nämlich die Aristotelische Theorie von der Thätigkeit der Vernunft, welche, indem sie sich mit der objectiven Vernunft assimilirt, aus sich selbst schafft und schöpferisch gestaltet und durch solche Thätigkeit, die sonach das Anthropologische, das Ewige und Unveränderliche in dem Vergänglichen und Wandelbaren zur Grundlage hat, selbst ewig und unvergänglich ist, konnte Shakespeare bei der Erkenntniss seiner schöpferischen Kraft, veranlassen das Ewigsein seines Geistes (Geliebten) so positiv zu behaupten, wie dies in den verschiedensten Sonetten, z. B. noch in folgenden — sich an das Drama Hamlet und den Haupthelden als Hypostase beziehenden — Strophen des Sonetts 81 geschieht:

Your monument shall be my gentle verse,
Which eyes not yet created shall o'er-read;
And tongues to be your being shall rehearse,
When all the breathers of this world are dead;
You still shall live (such virtue hath my pen)
Where breath most breathes, even in the mouths of men.

Hätte Shakespeare keinen andern Maassstab als seine Phantasie — so wie man deren Wirksamkeit im gewöhnlichen Leben auffasst — gehabt und sich dieser bei seiner Kunstschöpfung ausschliesslich überlassen, würde er wohl ebensowenig wie andere Dichter gewagt haben auf das Bestimmteste die Ewig- und Unvergänglichkeit seiner Dichtung — namentlich des Dramas Hamlet, welches das daseiende das lebende Monument ist — und durch dieselbe die Verewigung der Thätigkeit seines Geliebten, seines Geistes:

»that pour'st into my verse thine own sweet argument« (Sonett 38) wiederholt zu behaupten.

Seine ausschliesslich auf der reinen Menschlichkeit und objectiven Vernunft beruhende Dichtung, deren Naturwahrheit stets erkannt und gepriesen worden ist, lässt Shakespeare denn auch wie Fr. Vischer mit Recht gesagt hat, immer und doch niemals religiös erscheinen. Was seine subjectiven confessionellen Anschauungen anbetrifft, so muss es bei dem gottbegeisterten Dichter genügen, dass in seinem lebenden Monument, wie wir das Drama Hamlet übereinstimmend mit dem Sonett 81 eben characterisirt haben, sowohl auf „our Saviour's birth“ als auf die Stadt alludirt wird, von wo aus die Reinigung, die Katharsis, der christlichen Kirche erfolgte. Hinsichtlich des Glaubens an eine Auferstehung erscheint die Schlussstrophe des Sonetts 55 bezeichnend.

Mit unserer Auffassung, dass die Sonette sich allein auf das Sein und Wesen des Dichters beziehen, ist denn auch die namenlose Inscription, mit der die Ausgabe vom Jahre 1609 versehen ist und die einen ontologischen Character hat, nicht nur nicht in Widerspruch, sondern so sehr in Uebereinstimmung, als dies unter den obwaltenden Umständen und in Betrachtnahme, dass eine öffentliche Declaration der ideellen Liebe des Dichters selbstverständlich ausgeschlossen war, nur immer der Fall sein kann.

Die monumentale Inscription lautet:

TO. THE. ONLIE. BEGETTER. OF.
THESE. INSVING. SONNETS.
MR. W. H. ALL. HAPPINESSE.
AND. THAT. ETERNITIE.
PROMISED.
BY.
OVR. EVER-LIVING. POET.
WISHETH.
THE. WELL-WISHING.
ADVENTVRER. IN.
SETTING.
FORTH.

T. T.

Nach wörtlicher Uebersetzung also etwa:

Dem alleinigen Erzeuger dieser folgenden Sonette wünscht
Mr. W. H. alle Glückseligkeit und die Ewigkeit*), verhiessen
von unserm unsterblichen Poeten.

Der wohlwünschende Aventurier bei der Herausgabe. T. T.

*) Wir machen schon hier darauf aufmerksam, dass dem Drama Hamlet die Aristotelische Eudämonologie oder Glückseligkeitslehre, und Theorie von der Aeternität der schöpferischen Vernunftthätigkeit (nūs poiētikós) in ihrem Anundfürsichsein, zum Grunde liegt und dass der Dichter sich in demselben begriffsmässig als Megalopsychos, als

Wir erklären uns die Entstehung dieser Inschrift in der Weise, dass der Dichter einem Mr. W. H. — dessen Name sehr gleichgültig ist — die Sammlung übergeben hat, um über den Verlag zu contrahiren (oder vielleicht diesem das Manuscript, mit dem Rechte der Vervielfältigung durch den Druck, überlassen hat, worauf die Hinzufügung des T. T. als Participant bei der Herausgabe fast hinzudeuten scheint) dass jener Mr. W. H. das auf „conceit“ beruhende Liebes- und Freundschaftsverhältniss (möglicherweise durch eigene Mittheilung des Dichters) gekannt, darnach die monumentale Inscription verfasst und conform der dichterischen Distinction, zwischen dem geistigen Wesen als dem alleinigen Erzeuger und dem Celebrator desselben, dem Sonettisten, unterschieden, auf beide nur in der Vorstellung getrennte Theile eines Ganzen — cfr. Sonett 39*) — aber selbstverständlich die Unsterblichkeit bezogen hat.

In Wirklichkeit kann denn auch wohl Niemand anders als der Geist des Dichters — welcher auch eben der Geliebte desselben ist — als alleiniger Erzeuger, der Sonette angesehen werden.

Die Hinzufügung des T. T., obgleich sehr gleichgültig, braucht nicht gerade als ausschliesslich aus seinem pecuniären Interesse entspringend aufgefasst zu werden. Als Mitparticipant bei der Herausgabe schliesst er sich den Wünschen des Mr. W. H. an. Die ganze Inscription (deren Absonderlichkeit und „Conceitedness“ eben durch die auf „conceit“ beruhende Liebe, welche der Inhalt der wahrhaft Grossgesinnte, der im Besitze der Kalokagathie oder vollendeten sittlichen Schönheit ist, verwirklicht und offenbart. Die hier angedeuteten Momente stehen in der Aristotelischen Speculation in nächstem und innigem Zusammenhange mit einander und sind Gipfelpunkt aller Forschungen des grossen Stagiriten. Das Drama Hamlet begründet die in der obigen Inscription gedachte Eudämonie und Aeternität. Dass der Dichter sich wie angedeutet in dem Drama verwirklicht und offenbart, kann selbstverständlich nur durch eine eigene Denkoperation, also logisch und dialektisch, die Bestimmung des Unveränderlichen erhalten.

*) Sonett 39, welches wir demnächst dem Originalwortlaute nach mittheilen, lautet nach der Ortlepp'schen Uebersetzung:

Wie soll ich doch geziemend Dich besingen,
 Wenn Du mein eigen, bess'rer Theil doch bist?
 Was hilft es, Huldigung Dir darzubringen,
 Wenn Eigenlob doch wird, was Deines ist?
 Lass eben darum uns gesondert leben,
 Lass zwei für eine treue Liebe sein;
 So kann ich Dir in dieser Trennung geben,
 Was Dir, dem Einzigen gebührt allein.
 Entfernung, welche Qual, wenn Trost nicht bliebe,
 Dass Deine herbe Muse mild beglückt,
 Zu schwelgen im Gedankenreich der Liebe,
 Der Zeit, der Schwermuth Leiden mild entrückt.
 Und dass Du lehrst, wie Eins in Zwei man theilt,
 Verherrlichend den hier, der ferne weilt.

der Sonette ist, ihre Erklärung findet) trägt den Stempel der Loyalität hinsichtlich der Erwerbung des Manuscripts.

Die von Bodenstedt und Anderen geäusserte Annahme eines Diebstahls*) einer vollständigen und abgeschlossenen Sammlung Sonette, sowie einer Veröffentlichung derselben zu Lebzeiten des Dichters unter dessen Namen, scheint uns doch gar zu unwahrscheinlich und gezwungen zu sein. Mit Ausnahme der Namen der Contrahenten über den Verlag, welche Namen, wie in damaliger Zeit häufig geschah, nur durch Initialen angedeutet wurden, fanden sich die Namen des Buchdruckers und des Verkäufers ausdrücklich genannt und dürfte die wohlcorrigirte und vermeintlich Druckfehler freie erste Ausgabe überall eine rechtmässige sein, wie denn auch die Reihenfolge der Sonette nicht angefochten werden kann. Dieselben beziehen sich in der Hauptsache von 1—17 auf die Animation und Immortalisation durch ein Geisteskind, von 18—125 auf die Schönheit des Geliebten, des Geistes, und den Ambiguitätszustand der durch die immanente Thätigkeit in der mit der Negation behafteten Materie bewirkt wird, 126 ist auf die ersten 17 Sonette namentlich die Schlussstrophen des Sonetts 4 — welche sich auf das Selbstexecutiren, das Selbstaufheben der Schöpferkraft beziehen — zurückzuführen und dürfte durch die Destruction des eigenen Selbst, des Kindes und der Hypostase des Geistes (Geliebten), Hamlet, zur Beruhigung — des Quietus halber — der belebenden und beseelenden aber auch destructiven immanenten Schöpferkraft („nature“), zu erklären sein.

Die Schlusssonette 127—154 beziehen sich hauptsächlich auf die Kunstpraktik und die Muse des Dichters und deren Erscheinung als Folge der negativen Thätigkeit. Die Identification des Geliebten (des Geistes) mit der Muse, ist in verschiedenen Sonetten hervortretend.

Die Sonette 1—126 dürften in einem Zeitraume von 3 bis 4 Jahren, während der Dichter an dem Drama Hamlet gearbeitet hat, successive entstanden sein.

Falls übrigens in Thimm's „Shakespeariana from 1564 to 1864“ kein Druckfehler vorliegt, dürften die Sonette schon im Jahre 1600 veröffentlicht worden sein. Es heisst nämlich daselbst pag. 14 unter:

*) Dagegen, dass man nach 250 Jahren noch die Wissenschaft besitzen will, dass T(homas) T(horpe) ein piratischer Buchhändler gewesen, ist zu bemerken, dass wenn man über die Lebensverhältnisse des schon von seinen Zeitgenossen bewunderten grossen Dichters nichts Zuverlässiges mehr weiss, man wohl eben so wenig über die Lebensverhältnisse und den Character des obsuren Verlagsunternehmers T. T. mit Zuverlässigkeit etwas wissen wird.

„Value of the separate Plays. The original Editions“
 Shakespeare (W.) — Sonnets, never before imprinted.
 4to, olive morocco extra, gilt edges. At London, by
 G. Eld. for T. T. and are to be solde by John Wright,
 dwelling at Christ Churchgate; 1600. A large and perfect
 copy of this most rare volume, and the one of only two
 perfect copies known with the above imprint. This pre-
 cious little volume formerly belonged to Narcissus Luttrell
 and cost him one shilling. It was afterwards in the pos-
 session of George Steevens — 215 guineas.

In dem Abschnitt „Shakespeare's Poems“ finden sich pag. 16
 ferner genannt:

Sonnets.

„London by G. Eld for T. T. sold by John Wright. 4to. 1609.“

Zur Unterstützung unserer Auffassung, dass es sich bei dem
 Liebesverhältnisse in den Sonetten um die ideale Selbstliebe
 handelt, dass der Dichter das Göttliche in sich (den göttlichen
 Gedanken die Vollendung des Seins*), den begrifflich unter-
 schiedenen besseren Theil des eigenen Ichs, nach der Schluss-
 strophe des Sonetts 62.

»Du bist's — ich selbst —, den als mich selbst ich rühme«
 besingt, beziehen wir uns auf folgende Sonette:

Sonett 39. O! how thy worth with manners may I sing,
 When thou art all the better part of me?
 What can mine own praise to mine own self bring?
 And what is't but mine own, when I praise thee?

*) »Der göttliche Gedanke ist als das dem Sein Immanente, das noth-
 wendige Gesetz und als die sich aus sich selbst bestimmende absolute Per-
 sönlichkeit die Freiheit. Zur Freiheit vollendet sich der Mensch in seinem
 geistigen Leben, wenn er in den göttlichen Gedanken, der sein Selbst
 und seine Bestimmung ist, sich vertieft und in Gott nach Erkenntniss der
 Wahrheit strebt.« Biese a. a. O. I. XXX.

Für die (Gott-)Begeisterung des Dichters ist auch das Sonett 29
 charakteristisch, in welchem derselbe über seine Liebe, nachdem er sein
 durch die selbstverleugnende thätige Wirksamkeit verursachtes Geschick
 beklagt, sagt:

Yet in these thoughts myself almost despising,
 Haply I think on thee, and then my state
 (Like to the lark at break of day arising
 From sullen earth) sings hymns at heaven's gate:
 For thy sweet love remember'd such wealth brings,
 That then I scorn to change my state with kings.

Even for this let us divided live,
 And our dear love lose name of single one,
 That by this separation I may give
 That due to thee which thou deserv'st alone.
 O absence! what a torment would'st thou prove,
 Were it not thy sour leisure gave sweet leave
 To entertain the time with thoughts of love,
 Which time and thoughts so sweetly doth deceive,
 And that thou teachest how to make one twain,
 By praising him here, who doth hence remain.

Sonett 25. Let those who are in favour with their stars
 Of public honour and proud titles boast,
 Whilst I, whom fortune of such triumph bars,
 Unlook'd for joy in that I honour most.
 Great princes' favourites their fair leaves spread,
 But as the marigold at the sun's eye;
 And in themselves their pride lies buried,
 For at a frown they in their glory die.
 The painful warrior, famoused for fight,
 After a thousand victories once foil'd,
 Is from the book of honour razed quite,
 And all the rest forgot for which he toil'd:
 Then, happy I, that love and am beloved,
 Where I may not remove, nor be removed.

Sonett 91 Some glory in their birth, some in their skill,
 u. Anfangs- Some in their wealth, some in their body's force;
 strophendes Some in their garments, though newfangled ill;
 Sonetts 92. Some in their hawks and hounds, some in their horse;
 And every humour hath his adjunct pleasure,
 Wherein it finds a joy above the rest;
 But these particulars are not my measure:
 All these I better in one general best.
 Thy love is better than high birth to me,
 Richer than wealth, prouder than garments' cost,
 Of more delight than hawks or horses be;
 And having thee, of all men's pride I boast:
 Wretched in this alone, that thou may'st take
 All this away, and me most wretched make.
 But do thy worst to steal thyself away,
 For term of life thou art assured mine;
 And life no longer than thy love will stay,
 For it depends upon that love of thine:

Da die Vernunftthätigkeit des Geistes der Entwicklung nach der spätere Theil und daher im Verhältnisse zu den andern Theilen des Ichs das jüngere Wesen ist, wird dasselbe häufig als „boy“, in den Sonetten „lovely boy“ bezeichnet. Auch der Dichter lässt Hamlet den unsichtbaren aber bei der Bewegung

der Handelnden allgegenwärtigen Geist im Grunde bei der Schwurscene*) als „boy“ bezeichnen. Hiermit hängt auch die Unterscheidung von „man and boy“, von Seiten des bedeutsamen ersten Grabmachers in der Kirchhofsscene im Drama Hamlet zusammen.

Den Altersunterschied stellt das Sonett 22 mit Rücksicht auf die Wesenseinheit und Identität in Frage.

Sonett 22. My glass shall not persuade me I am old,
So long as youth and thou are of one date;
But when in thee time's furrows I behold,
Then look I death my days should expiate;
For all that beauty that doth cover thee,
Is but the seemly raiment of my heart,
Which in thy breast doth live, as thine in me.
How can I, then, be elder then thou art?
O! therefore, love, be of thyself so wary,
As I, not for myself, but for thee will,
Bearing thy heart, which I will keep so chary
As tender nurse her babe from faring ill.

Presume not on thy heart, when mine is slain;
Thou gav'st me thine, not to give back again.

In dem Sonett 36 wird ähnlich wie in dem Sonett 39 die ideelle Trennung betont und sind die „blots“ und „bewailed guilt“ zurückzuführen auf den Effect der negativen thätigen Wirksamkeit.

Let me confess that we two must be twain,
Although our undivided loves are one:
So shall those blots that do with me remain,
Without thy help by me be borne alone.
In our two loves there is but one respect,
Though in our lives a separable spite,
Which though it alter not love's sole effect,
Yet doth it steal sweet hours from love's delight.
I may not evermore acknowledge thee,
Lest my bewailed guilt should do thee shame:
Nor thou with public kindness honour me,
Unless thou take that honour from thy name:**)
But do not so; I love thee in such sort,
As, thou being mine, mine is thy good report.

*) Die Schwurscene und die Thätigkeit des Geistes im Grunde dabei, dürfte symbolisch sein für die immanente gnomische Thätigkeit des Geistes in der Materie, welche Thätigkeit eine unsichtbare aber allgegenwärtige ist; auf letztere bezieht sich das »hic et ubique?« Hamlets. Die Bewegung selbst dürfte eine kreisförmige sein.

**) Der Gedanke dürfte sich darauf beziehen, dass die Idee sich nur durch die Steresis (Beraubung), durch ein Eingehen in die Gegensätze verwirklichen kann. In dem göttlichen Schaffen des Geliebten besteht die Ehre, bei diesem Schaffen ist aber die sinnliche Thätigkeit, welche sich in den Gegensätzen darstellt und die »blots« und »bewailed guilt« bewirkt, erforderlich.

Sonett 31 dürfte sich auf die Figurationen des Geistes (Geliebten) aus sich selbst und die imaginären Geschöpfe des Dichters beziehen.

Thy bosom is endeared with all hearts,
Which I by lacking have supposed dead,
And there reigns love, and all love's loving parts,
And all those friends which I thought buried.
How many a holy and obsequious tear
Hath dear religious love stol'n from mine eye,
As interest of the dead, which now appear
But things remov'd, that hidden in thee lie!
Thou art the grave where buried love doth live,
Hung with the trophies of my lovers gone,
Who all their parts of me to thee did give;
That due of many now is thine alone:
Their images I lov'd I view in thee,
And thou (all they) hast all the all of me.

Indem wir daran erinnern, dass nach der Theorie des Aristoteles der Geist in seiner höchsten Vernunftthätigkeit die absolute Macht über die idealen Formbestimmungen ist, durch welche die endliche Welt erst Sein und Wahrheit erhält und als diese Macht er das gegensatzlose Princip ist, welches alle Formbestimmungen mit ihren Gegensätzen enthält und setzt und somit als das Princip der Principien stets die übergreifende Einheit ist, der nichts entgegensteht, die in ihrer Thätigkeit sich auf sich selbst bezieht, sich selbst erfasst und in diesem Anundfürsichsein ewig und unvergänglich ist, nehmen wir hier die drei Sonette 53, 54 und 55 auf, welche sich resp.

auf die Varietät der Figurationen aus sich selbst, unter Bewahrung der Integrität (der Qualität als übergreifenden Einheit, die in dem Geschaffenen das mit sich Identische bleibt),
auf die Wahrheit und

auf die Ewig- und Unvergänglichkeit des an und für sich gedachten Geistes beziehen, wobei wir hinzufügen, dass „the living record“ nach dem Sonett 55 das Drama Hamlet ist, in dem der Geist an und für sich auftritt und symbolisch eine gnomische Thätigkeit bei der Schwurscene (Act I, S. 5) und eine übergreifende Thätigkeit bei der Wiedererinnerungsscene (Act III, S. 4) ausübt.

Sonett 53. What is your substance, whereof are you made,
That millions of strange shadows on you tend?
Since every one hath, every one, one shade,
And you, but one, can every shadow lend,
Describe Adonis, and the counterfeit
Is poorly imitated after you;

On Helen's cheek all art of beauty set,
 And you in Grecian tires are painted new. *)
 Speak of the spring, and foison of the year,
 The one doth shadow of your beauty show,
 The other as your bounty doth appear;
 And you in every blessed shape we know.
 In all external grace you have some part,
 But you like none, none you, for constant heart.

Sonett 54. O, how much more doth beauty beauteous seem,
 By that sweet ornament which truth doth give!
 The rose looks fair, but fairer we it deem
 For that sweet odour which doth in it live.
 The canker-blooms have full as deep a dye,
 As the perfumed tincture of the roses;
 Hang on such thorns, and play as wantonly
 When summer's breath their masked buds discloses;
 But, for their virtue only is their show,
 They live unwoo'd, and unrespected fade;
 Die to themselves. Sweet roses do not so;
 Of their sweet deaths are sweetest odours made:
 And so of you, beauteous and lovely youth,
 When that shall fade, my verse distils your truth.

*) Die Erwähnung des »Grecian tires« (tire: Kopfputz, Geräth, Vorrath), in welchem die Schönheit des Geistes (Geliebten) neu gemalt erscheint, sind wir geneigt, obgleich diese Erwähnung durch die Allusion auf die schöne Griechin etwas doppelsinnig wird, auf den Ursprung des Systems, wonach der Dichter schöpferisch hervorbringt, zu beziehen.

Als eine Allusion auf dieses dem griechischen Alterthum entstammende System sehen wir ferner folgende Strophen in den Sonetten an:

Sonett 68. Thus is his cheek the map of days out-worn,
 — — — — —
 In him those holy antique hours are seen,
 — — — — —
 And him as for a map doth nature store
 To show false art, what beauty was of yore.

Sonett 76. Why, with the time, do I not glance aside
 To new-found methods and to compounds strange?

— — — — —
 So, all my best is dressing old words new
 sowie ferner in Andeutung der Negation (welche in den Farben die schwarze Farbe und im Verhältniss zur Formbestimmung das Hässliche ist) durch welche Aristoteles den Uebergang des Ideellen ins Reale vermittelt, sowie der zerstörenden Wirkungen derselben:

Sonett 127. In the old age black was not counted fair
 Or if it were, it bore not beauty's name;
 But now is black beauty's successive heir
 And beauty slander'd with a bastard shame;

» 62. Beated and chopp'd with tann'd antiquity

» 108. So that eternal love, in love's fresh case,
 Weighs not the dust and injury of age;
 Nor gives to necessary wrinkles place
 But makes antiquity for aye his page;

Sonett 55. Not marble, nor the gilded monuments
 Of princes, shall out-live this powerful rhyme;
 But you shall shine more bright in these contents
 Than unswept stone, besmear'd with sluttish time.
 When wasteful war shall statues overturn,
 And broils root out the work of masonry,
 Nor Mars his sword, nor war's quick fire shall burn
 The living record of your memory.
 'Gainst death and all-oblivious enmity
 Shall you pace forth: your praise shall still find room
 Even in the eyes of all posterity,
 That wear this world out to the ending doom.
 So, till the judgment that yourself arise,
 You live in this, and dwell in lovers' eyes.

Auf die Verewigung des mit dem Wesen seiner Liebe identischen Dichters, bezieht sich das

Sonett 107. Not mine own fears, nor the prophetic soul
 Of the wide world, dreaming on things to come,
 Can yet the lease of my true love control,
 Suppos'd as forfeit to a confin'd doom.
 The mortal moon hath her eclipse endur'd,*)
 And the sad augurs mock their own presage;
 Incertainties now crown themselves assur'd,
 And peace proclaims olives of endless age.
 Now, with the drops of this most balmy time
 My love looks fresh, and death to me subscribes,
 Since, spite of him, I'll live in this poor rhyme,
 While he insults o'er dull and speechless tribes:
 And thou in this shalt find thy monument,
 When tyrant's crests, and tombs of brass are spent.

Die Idee der Unabhängigkeit des Geistes von dem individuellen Seelenleben, der Ewigkeit des Ersteren in seiner höchsten selbstbewussten Thätigkeit, und der Vergänglichkeit des Letzteren, nach der Theorie des Aristoteles, kommt in Andeutung des Behaftetseins mit der Negation (welche das Moment der Destruction und für die das Schwarze und die Nacht sinnbildlich ist), unter Anderem in folgenden Sonetten zum Ausdruck.

Sonett 73. That time of year thou may'st in me behold,
 „ 74. When yellow leaves, or none, or few, do hang
 Upon those boughs which shake against the cold,
 Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.
 In me thou seest the twilight of such day

*) Das Sonett, in dem der Dichter sich des von Aristoteles für die Beraubung (Negation) häufig gebrauchten Bildes der Verfinsterung des Mondes bedient, dürfte in Hinblick auf das bald vollendete Drama Hamlet in dem die Beraubung der mentalen Thätigkeit durch Hamlets mentale Negation hypostasirt wird, abgefasst sein.

As after sun-set fadeth in the west,
 Which by and by black night doth take away,
 Death's second self, that seals up all in rest:
 In me thou seest the glowing of such fire,
 That on the ashes of his youth doth lie,
 As the death-bed whereon it must expire,
 Consum'd with that which it was nourish'd by. *)

This thou perceiv'st, which makes thy love more strong.
 To love that well which thou must leave ere long:

But be contented: when that fell arrest
 Without all bail shall carry me away,
 My life hath in this line some interest,
 Which for memorial still with thee shall stay:
 When thou reviewest this, thou dost review
 The very part was consecrate to thee.
 The earth can have but earth, which is his due;
 My spirit is thine, the better part of me:
 So then thou hast but lost the dregs of life,
 The prey of worms, my body being dead;
 The coward conquest of a wretch's knife,
 Too base of thee to be remembered.

The worth of that is that which it contains,
 And that is this, and this with thee remains.

Sonett 81.

— — — — —
 Your name from hence immortal life shall have,
 Though I, once gone, to all the world must die:
 The earth can yield me but a common grave,
 When you entombed in men's eyes shall lie.
 Your monument shall be my gentle verse,
 Which eyes not yet created shall o'er-read;
 And tongues to be your being shall rehearse,
 When all the breathers of this world are dead,
 You still shall live (such virtue hath my pen),
 Where breath most breathes, even in the mouths of men.

Die Begeisterung des Dichters für seinen göttlichen Geliebten
 — die an und für sich gedachte Vernunftthätigkeit seines
 Geistes — wie dieselbe in den nachfolgenden Sonetten zum Aus-
 druck kommt und in Beziehung gesetzt wird zu dem Zeitbegriff,
 muss ihre Erklärung finden durch die Theorie des Aristoteles:

wornach die sich selbst denkende Vernunft der absolute End-
 zweck und an und für sich und um ihrer selbst willen ist.
 An diesem höchsten Vernunftleben habe der Mensch Theil,
 aber nicht als Mensch, sondern weil ihm etwas Göttliches
 einwohne, und dies Göttliche sei eben die selbstthätige
 Vernunft, welche sich selbst denke, insofern sie das Beste

*) Vgl. das oben pag. 20 von Aristoteles — für die durch das Eingehen
 in die Gegensätze bewirkte Phthora — gebrauchte Bild von der Wirkung
 des Feuers.

sei, sie sei das Wesen und der höchste Zweck für den Menschen. Habe er diese errungen, dann bedürfe es der Wiedererinnerung nicht, denn die ihrer selbstbewusste Vernunft sei leidlos und in ihrem Anundfürsichsein das, was sie sei, sie allein sei unsterblich und ewig. Diese göttliche Energie der Vernunft sei überhaupt nicht der Zeit nach.

Sonett 108. What 's in the brain that ink may character
Which hath not figur'd to thee my true spirit?
What 's new to speak. what now to register,
That may express my love, or thy dear merit?
Nothing, sweet boy; but yet, like prayers divine,
I must each day say o'er the very same
Counting no old thing old, thou mine, I thine,
Even as when first I hallow'd thy fair name
So that eternal love, in love's fresh case,
Weighs not the dust and injury of age;
Nor gives to necessary wrinkles place,
But makes antiquity for aye his page;
Finding the first conceit of love there bred
Where time and outward form would show it dead.

Sonett 109. O! never say that I was false of heart,
Though absence seem'd my flame to qualify.
As easy might I from myself depart
As from my soul, which in thy breast doth lie.
That is my home of love: if I have ranged.
Like him that travels, I return again,
Just to the time, not with the time exchanged;
So that myself bring water for my stain.
Never believe, though in my nature reign'd
All frailties that besiege all kinds of blood,
That it could so preposterously be stain'd,
To leave for nothing all thy sum of good;
For nothing this wide universe I call,
Save thou, my Rose; in it thou art my all.

Sonett 110. Alas! 't is true, I have gone here and there,
And made myself a motley to the view;
Gor'd mine own thoughts, sold cheap what is most dear,
Made old offences of affections new:
Most true it is, that I have look'd on truth
Askance and strangely; but, by all above,
These blenchess gave my heart another youth.
And worse essays prov'd thee my best of love.
Now all is done, save what shall have no end:
Mine appetite I never more will grind
On newer proof, to try an older friend,
A god in love, to whom I am confin'd.
Then, give me welcome, next my heaven the best,
Even to thy pure, and most most loving breast.

Sonett 112. Your love and pity doth th' impression fill
 Which vulgar scandal stamp'd upon my brow;
 For what care I who calls me well or ill,
 So you o'er-green my bad, my good allow?
 You are my all-the-world, and I must strive
 To know my shames and praises from your tongue;
 None else to me, nor I to none alive,
 That my steel'd sense or changes, right or wrong.
 In so profound abysm I throw all care
 Of others' voices, that my adder's sense
 To critic and to flatterer stopped are.
 Mark how with my neglect I do dispense: —
 You are so strongly in my purpose bred,
 That all the world besides methinks they are dead.

Sonett 115. Those lines that I before have writ do lie,
 Even those that said I could not love you dearer;
 Yet then my judgment knew no reason why
 My most full flame should afterwards burn clearer.
 But reckoning time, whose million'd accidents
 Creep in 'twixt vows, and change decrees of kings;
 Tan sacred beauty, blunt the sharp'st intents,
 Divert strong minds t'the course of altering things:
 Alas! why, fearing of time's tyranny
 Might I not then say, »now I love you best,«
 When I was certain o'er incertainty,
 Crowning the present, doubting of the rest?
 Love is a babe; then, might I not say so,
 To give full growth to that which still doth grow?

Sonett 116. Let me not to the marriage of true minds
 Admit impediments: love is not love,
 Which alters when it alteration finds,
 Or bends with the remover to remove:
 O no! it is an ever-fixed mark,
 That looks on tempest, and is never shaken;
 It is the star to every wandering bark,
 Whose worth's unknown, although his height be taken.
 Love 's not Times fool, though rosy lips and cheeks
 Within his bending sickle's compass come;
 Love alters not with his brief hours and weeks,
 But bears it out even to the edge of doom.
 If this be error, and upon me proved,
 I never writ, nor no man ever loved.

Sonett 122. Thy gift, thy tables, are within my brain
 Full character'd with lasting memory,
 Which shall above that idle rank remain,
 Beyond all date, even to eternity;
 Or, at the least, so long as brain and heart
 Have faculty by nature to subsist;

Till each to ras'd oblivion yield his part
 Of thee, thy record never can be miss'd.
 That poor retention could not so much hold,
 Nor need I tallies thy dear love to score;
 Therefore to give them from me was I bold,
 To trust those tables that receive thee more:
 To keep an adjunct to remember thee
 Were to import forgetfulness in me. *)

Sonett 123. No! Time, thou shalt not boast that I do change:
 Thy pyramids, built up with newer might,
 To me are nothing novel, nothing strange;
 They are but dressings of a former sight.
 Our dates are brief, and therefore we admire
 What thou dost foist upon us that is old,
 And rather make them born to our desire,
 Than think that we before have heard them told.
 Thy registers and thee I both defy,
 Not wondering at the present, nor the past;
 For thy records and what we see do lie,
 Made more or less by thy continual haste.
 This I do vow, and this shall ever be,
 I will be true, despite thy scythe and thee;

Sonett 124. If my dear love were but the child of state,
 It might for fortune's bastard be unfathered,
 As subject to time's love, or to time's hate,
 Weeds among weeds, or flowers with flowers gathered.
 No, it was builded far from accident,
 It suffers not in smiling pomp, nor falls
 Under the blow of thrall'd discontent,
 Whereto th' inviting time our fashion calls:
 It fears not policy, that heretic,
 Which works on leases of short number'd hours,
 But all alone stands hugely politic,
 That it nor grows with heat, nor drowns with showers.
 To this I witness call the fools of time,
 Which die for goodness, who have liv'd for crime.

*) Das Sonett muss seine Erklärung finden nach dem früher erwähnten von Aristoteles gebrauchten Bilde von der Schreibtafel, dass die Vernunft erst einen Inhalt gewinne, indem gedacht werde, dass sie nichts der Wirklichkeit nach sei, bevor sie nicht ihrer Anlage gemäss thätig gewesen, sondern einer Schreibtafel gleiche, auf welcher nichts Geschriebenes der Wirklichkeit nach vorhanden sei, dass die selbstthätige Vernunft, welche sich selbst denke, insofern sie das Beste, das Göttliche im Menschen und das Wesen und der höchste Zweck für denselben sei; habe er diese errungen, dann bedürfe es der Wiedererinnerung nicht, da die selbstbewusste Vernunft leidlos und in ihrem Anundfürsichsein das, was sie sei, sie sei unsterblich und ewig. Die Sonette 122—124 wie so manche andere beziehen sich recht eigentlich hierauf. Die Selbstbeschuldigungen und Klagen in den Sonetten sind immer auf die tragische Thätigkeit zurückzuführen. Diese Thätigkeit macht das Negiren des vollendeten und gesunden Zustandes und die Darstellung des Unvollendeten und Kranken zum Zwecke der Mitleids und Furchterregung nothwendig.

Die Verbindung resp. Identification des Geliebten des Dichters mit der Muse desselben und diese wiederum mit dem Sonettisten, geschieht ausser in dem oben citirten bedeutsamen Sonett 105, wornach sich in dem Geliebten und „therefore“ in der Argumentation, dem Inhalte der Dichtung (der Muse) des Sonettisten das Gute, Wahre und Schöne offenbart, noch in folgenden Sonetten:

Sonett 38. How can my muse want subject to invent,
While thou dost breathe, that pour'st into my verse
Thine own sweet argument, too excellent
For every vulgar paper to rehearse?
O! give thyself the thanks, if aught in me
Worthy perusal stand against thy sight;
For who 's so dumb that cannot write to thee,
When thou thyself dost give invention light?
Be thou the tenth muse, ten times more in worth
Than those old nine which rhymers invoke;
And he that calls on thee, let him bring forth
Eternal numbers to out-live long date.
If my slight muse do please these curious days,
The pain be mine, but thine shall be the praise.

Sonett 42. That thou hast her, it is not all my grief,
And yet it may be said, I lov'd her dearly;
That she hath thee, is of my wailing chief,
A loss in love that touches me more nearly,
Loving offenders, thus I will excuse ye: —
Thou dost love her, because thou know'st I love her;
And for my sake even so doth she abuse me,
Suffering my friend for my sake to approve her.
If I lose thee, my loss is my love's gain,
And losing her, my friend nath found that loss;
Both find each other, and I loss both twain,
And both for my sake lay on me this cross:
But here's the joy; my friend and I are one.
Sweet flattery! — then, she loves but me alone.

Sonett 63. Against my love shall be, as I am now,
With time's injurious hand crush'd and o'erworn;
When hours have drain'd his blood, and fill'd his brow
With lines and wrinkles; when his youthful morn
Hath travell'd on to age's steepy night;
And all those beauties, whereof now he 's king,
Are vanishing, or vanish'd out of sight,
Stealing away the treasure of his spring;
For such a time do I now fortify
Against confounding age's cruel knife,
That he shall never cut from memory
My sweet love's beauty, though my lover's life:
His beauty shall in these black lines be seen,
And they shall live, and he in them still green.

Sonett 64 When I have seen by Time's fell hand defaced
 und The rich proud cost of out-worn buried age;
 Sonett 65. When sometime lofty towers I see down-rased,
 And brass eternal, slave to mortal rage:
 When I have seen the hungry ocean gain
 Advantage on the kingdom of the shore,
 And the firm soil win of the watery main,
 Increasing store with loss, and loss with store:
 When I have seen such interchange of state,
 Or state itself confounded to decay,
 Ruin hath taught me thus to ruminare —
 That time will come and take my love away.
 This thought is as a death, which cannot choose
 But weep to have that which it fears to lose.

 Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,
 But sad mortality o'er-sways their power,
 How with this rage shall beauty hold a plea,
 Whose action is no stronger than a flower?
 O! how shall summer's honey-breath hold out
 Against the wreckful siege of battering days,
 When rocks impregnable are not so stout,
 Nor gates of steel so strong, but time decays?
 O fearful meditation! where, alack,
 Shall time's best jewel from time's chest lie hid?
 Or what strong hand can hold his swift foot back?
 Or who his spoil of beauty can forbid?
 O none! unless this miracle have might,
 That in black ink my love may still shine bright.

Sonett 76. Why is my verse so barren of new pride,
 So far from variation or quick change?
 Why, with the time, do I not glance aside
 To new-found methods and to compounds strange?
 Why write I still all one, ever the same,
 And keep invention in a noted weed,
 That every word doth almost tell my name,
 Showing their birth, and where they did proceed?
 O! know, sweet love, I always write of you,
 And you and love are still my argument;
 So, all my best is dressing old words new,
 Spending again what is already spent:
 For as the sun is daily new and old,
 So is my love, still telling what is told.*)

*) Das Sonett 76 ist sehr bedeutungsvoll. Der Dichter gedenkt wie uns scheint mit einer gewissen Ironie der im Geiste seiner Zeit sich zeigenden Veränderlichkeit — des Wechsels und Umschwungs der Zeiten — durch die Worte:

 Why with the time do I not glance aside
 To new-found methods and to compounds strange?
 und verbindet seine Liebe mit der Art und Weise seines Dichtens oder mit der Methode nach welcher er schöpferisch gestaltet; er sagt: »all my

Sonett 100. Where art thou, Muse, that thou forget'st so long
 To speak of that which gives thee all thy might?
 Spend'st thou thy fury on some worthless song,
 Darkening thy power to lend base subjects light?
 Return, forgetful Muse, and straight redeem
 In gentle numbers time so idly spent:
 Sing to the ear that doth thy lays esteem,
 And gives thy pen both skill and argument.
 Rise, resty Muse, my love's sweet face survey,
 If Time have any wrinkle graven there;

best is dressing old words new,« welche Worte durch die Anwendung der alten Methode und Theorie des Aristoteles, auf welcher auch das Liebesverhältniss sich gründet, erklärt werden können. Es dürfte überall irrtümlich sein sich Shakespeare von dem Geiste seiner Zeit enthusiastisch und beeinflusst zu denken. Er verachtete die Million und hatte gleich Aristoteles von der grossen Menge eine geringe Meinung, wie er denn auch durch den Mund des bedeutsamen Grabmachers im Drama Hamlet seine Landsleute für »mad« erklären liess. Das Horazische »nil admirari« spricht Shakespeare an den verschiedensten Stellen in den Sonetten (cfr. namentlich Sonett 123) aus und sagt er in dem Sonett 109:

For nothing this wide universe I call,
 Save thou, my Rose; in it thou art my all.

Sowie Sonett 112:

You are my all-the-world, — — —

— — — — —

You are so strongly in my purpose bred,
 That all the world besides methinks they are dead.

Gleichwie wir wiederholt Schillers Auffassung der Unabhängigkeit der Vernunft als nothwendig für das vollkommene Werk der Cultur, zur Erklärung dieser von Shakespeare nach Ausweis der Sonette vollkommen durchgeführten Unabhängigkeit, haben anziehen müssen, so glauben wir auch unsere Auffassung der Shakespeareschen idealen Verachtung, welche das Uebersehen des wahrhaft Grossgesinnten ist, durch folgende Erörterung Schillers erklären zu können: (cfr. Schillers sämmtl. Werke XII. 32.)

»Wie verwahrt sich aber der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfassen? Wenn er ihr Urtheil verachtet. Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfniss. Gleich frei von der eiteln Geschäftigkeit, die in den flüchtigen Augenblicken gern ihre Spur drücken möchte, und von dem ungeduldigen Schwärmergeist, der auf die dürftige Geburt der Zeit den Maasstab des Unbedingten anwendet, überlasse er dem Verstande, der hier einheimisch ist, die Sphäre des Wirklichen; er aber strebe, aus dem Bunde des Möglichen mit dem Nothwendigen das Ideal zu erzeugen. Dieses präge er aus in Täuschung und Wahrheit, präge es in die Spiele seiner Einbildungskraft und in den Ernst seiner Thaten, präge es aus in allen sinnlichen und geistigen Formen und werfe es schweigend in die unendliche Zeit.«

So hat Shakespeare es gethan; wohl konnten ihn die auf dem rein Menschlichen beruhenden tiefsinnigen Forschungen eines Aristoteles und dessen sich in diesen, die Erkenntniss der Welt in ihren ewigen Formbestimmungen bezweckenden Forschungen, offenbarende erhabene Persönlichkeit imponiren und zur Aemulation anregen, nicht aber die »new-found methods« (etwa eines Giordano Bruno) und die »compounds strange« der experimentirenden Zeitgenossen, selbst nicht des grössten unter diesen, des Begründers der Experimental-Philosophie Bacons, dessen Persönlichkeit (seiner wissenschaftlichen Grösse unbeschadet sei es gesagt) denn auch für einen Shakespeare nichts imponirendes haben konnte. »The moral qualities of Bacon were not of a high order« Macaulay.

If any, be a satire to decay,
 And make Time's spoils despised every where.
 Give my love fame faster than Time wastes life;
 So thou prevent'st his scythe and crooked knife.

Sonett 101. O truant Muse! what shall be thy amends,
 For thy neglect of truth in beauty dyed?
 Both truth and beauty on my love depeuds;
 So dost thou too, and therein dignified.
 Make answer, Muse: wilt thou not haply say,
 »Truth needs no colour, with his colour fix'd;
 Beauty no pencil, beauty's truth to lay;
 But best is best, if never intermix'd.«
 Because he needs no praise, wilt thou be dumb?
 Excuse not silence so; for 't lies in thee
 To make him much out-live a gilded tomb
 And to be prais'd of ages yet to be.
 Then, do thy office, Muse: I teach thee how
 To make him seem long hence as he shows now.

Sonett 103. Alack! what poverty my muse brings forth,
 That having such a scope to show her pride,
 The argument, all bare, is of more worth,
 Than when it hath my added praise beside.
 O! blame me not, if I no more can write:
 Look in your glass, and there appears a face,
 That over-goes my blunt invention quite,
 Dulling my lines, and doing me disgrace.
 Were it not sinful, then, striving to mend,
 To mar the subject that before was well?
 For to no other pass my verses tend,
 Than of your graces and your gifts to tell;
 And more, much more, than in my verse can sit
 Your own glass shows you, when you look in it.

Den Sonetten 78, 79 und 80 scheint eine Distinction zwischen dem Abregiren und Epitomiren vor und nach Verwirklichung der Idee, des Allgemeinen, vermittelt des Begriffs der Negation, zum Grunde zu liegen. Das Liebesverhältniss besteht nach dem Sonett 104 seit drei Jahren. Die Entstehung desselben ist gerade durch die gedachte Unabhängigkeit des geistigen Vermögens — in dem das Allgemeine und die Formbestimmung — welche Unabhängigkeit mit der Verwirklichung der Idee in der erwähnten Weise (cfr. die oben pag. 16 angezogenen Schlussstrophen des Sonetts 108) und dem Drama Hamlet in Verbindung steht, herbeigeführt und dürfte in directer Beziehung zu den 3 Jahren der Aufklärung stehen, auf welche Hamlet in der Kirchhofsscene alludirt und über welche wir uns unten näher zu erklären suchen werden.

Sowie der Dichter in den vier Sonetten 44 bis 47 mehrere Theile des eigenen Ichs in Hinsicht auf das Wesen seiner Liebe unterscheidet, so scheint derselbe auch in den Sonetten 79 und 80 zwischen (einem Sonettisten und Dramatisten) einer freien und einer mit der Negation behafteten Thätigkeit zu unterscheiden. Es wird z. B. im Sonett 83 gesagt:

There lives more life in one of your fair eyes
Than both your poets can in praise devise.

Durch die Frage der Verwirklichung oder Nichtverwirklichung der Idee vermittelt des Begriffs der Negation, muss sowohl die Allusion auf das Epitaphmachen in dem Sonett 81, als das Verlangen nach dem „restful death“ in dem Sonett 66 wie auch der Hamletsche Monolog „Sein oder Nichtsein“ erklärt werden. Die Verwirklichung ist das Sein, wird aber durch die Negation (die immanente Thätigkeit in der mit der Negation behafteten Materie, durch das Eingehen in die Gegensätze der Endlichkeit) zu einem Leidenszustande (einem Ambiguitätszustande, wie derselbe durch das „outrages fortune“ — phrenetische, rasende Glück, — und „sea of troubles“ in dem Monologe angedeutet wird.) Die Nichtverwirklichung würde der „restful death“, wie desselben in dem Sonett 66 Erwähnung geschieht, sein, und den Geliebten in dem die Idee (die Formbestimmung, das Allgemeine) ist, allein lassen, da die Idee sich eben nur durch die Negation, durch ein Eingehen in die Gegensätze der Endlichkeit verwirklichen und zu dem schöpferischen Sein (*τὸ τί ἦν εἶναι*) gestalten und als solches offenbaren kann. Die Nichtverwirklichung, das Nichtsein erscheint auch in dem Hamlet'schen Monologe wie in dem Sonett 66 als der Gedanke an eine Quiescirung, an den Tod „restful death“. Der Dichter individualisirt die Frage in dem Hamlet'schen Monologe — der das Denken des Gedankens und dessen Continuität ist — und lässt in diesem das Besondere an dem Allgemeinen hervortreten.

Das Sonett 66 lautet:

Tir'd with all these, for restful death I cry; —
As, to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimm'd in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplac'd,
And maiden virtue rudely strumpeted
And right perfection wrongfully disgrac'd,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And folly (doctor-like) controlling skill,

And simple truth miscall'd simplicity,
 And captive good attending captain ill:
 Tir'd with all these, from these would I be gone,
 Save that to die I leave my love alone. *)

Das Sonett 104 lautet:

To me, fair friend, you never can be old,
 For as you were, when first your eye I ey'd,
 Such seems your beauty still. Three winters cold
 Have from the forests shook three summers' pride;
 Three beauteous springs to yellow autumn turn'd,
 In process of the seasons have I seen;
 Three April perfumes in three hot Junes burn'd
 Since first I saw you fresh, which yet are green.
 Ah! yet doth beauty like a dial hand,
 Steal from his figure, and no pace perceived;
 So your sweet hue, which methinks still doth stand,
 Hath motion, and mine eye may be deceived:
 For fear of which, hear this, thou age unbred. —
 Ere you were born was beauty's summer dead.

und verwahrt der Dichter sich in dem dann folgenden Sonett 105, welches wir wiederholt haben anziehen müssen, ausdrücklich dagegen, dass man seine Liebe einen Götzendienst und seinen Geliebten ein Götzenbild nenne; indem er letzteren mit seiner Argumentation — dem Inhalt seiner Dichtung — welche gut, wahr und schön sei, identificirt, deutet er zugleich an, dass diese drei Momente sich vereint fänden, aber nie früher in einem Wesen vereint gewesen seien — „which three, till now, never kept seat in one“. — Nach der Theorie des Aristoteles offenbart die gött-

*) Diesem Sonett folgen in dem Sonett 67 die eindringlichsten Klagen über den Krankheitszustand etc. des Geliebten. Dieser Zustand ist Folge der Negation, welche sich zur Formbestimmung, die im Geiste, dem Geliebten, ist, wie das Kranke zum Gesunden verhält; wir werden unter dem Abschnitt die Negation dieses näher auszuführen haben.

Das Sonett 66, in welchem es sich also um einen ideellen Lebensüberdruß handelt, der auf die schöpferische Thätigkeit in der mit der Negation behafteten Materie zurückzuführen ist, erlauben wir uns nach der Lachmannschen Uebersetzung mitzutheilen:

Müd' alles dess, erseh'n ich Todesrast:
 Zu sehn Verdienst zum Bettelstab geweiht,
 Und dürftig nichts in heitern Prunk gefasst,
 Und reinste Treu unselig falsch dem Eid,
 Und goldne Ehr' höchst schändlich missverschenkt,
 Und keusche Tugend roh erniedriget,
 Und edle Trefflichkeit schmachvoll gekränkt
 Und Kraft von lahmer Macht bewältiget,
 Und Kenntniss durch Gewaltthat stumm gemacht,
 Und Dummheit zwingend hochgelahrt den Sinn,
 Und Einfachwahres als Einfalt verlacht,
 Und Güt im Band, Schlechtheit ihr Bannherrin.
 Müd' alles dess, los möcht ich dessen sein;
 Nur, stürb' ich, mein Geliebter blieb allein.

liche Vernunft, die absolute Idee, sich in dem Besonderen als das Gute, Wahre und Schöne, und sagt der Philosoph, dass der menschliche Geist daher auch nur durch Gott und in Gott schauend die Wissenschaft des Wahren, Guten und Schönen gewinnen könne. Derselbe fasst die Vernunft in ihrem Anundfürsichsein als keine Gemeinschaft mit der Thätigkeit des Körpers habend auf und sagt, dass der Mensch in seiner höchsten schöpferischen Vernunftthätigkeit Gemeinschaft mit dem göttlichen Wesen habe. (Cfr. Hamlet Act IV. S. 4 „that godlike reason“.)

Es sind die drei Jahre in dem Sonett 104 von dem Zeitpunkt zu rechnen, dass Shakespeare sich das Anundfürsichsein der Vernunftthätigkeit des Geistes, also die — auch von Schiller als wesentlich für das vollkommene Werk der Cultur anerkannte — Unabhängigkeit des geistigen Vermögens von dem sinnlichen Vermögen gedacht und die Idee, das Allgemeine vermittelt des Begriffs der Negation realisirt hat.

Zur Erklärung des Verhältnisses der in dem Sonett 104 gedachten drei Jahre zu den von Hamlet auf dem Kirchhofe erwähnten drei Jahren bemerken wir Folgendes.

Hamlet müssen wir für das Kind des Geistes ansehen, zu dessen Schaffen und Hervorbringen der Geliebte — welcher im Drama Hamlet als der anundfürsichseiende Geist auftritt — seiner Verewigung halber und in Bekämpfung der Zeit, in den ersten 17 Sonetten aufgefordert wird und beziehen wir uns hinsichtlich dieser Annahme auf den folgenden Abschnitt „Die Möglichkeit und Wirklichkeit. Das das Sein bekundende Werk“.

Die Entstehung des Liebesverhältnisses und der Anfang der im Sonett 104 gedachten drei Jahre, fällt mit dem Celebriren des geliebten Wesens durch die Sonette zusammen und ist auf die ersten Sonette zurückzubeziehen (cfr. Sonett 102). Da diese auf das Drama Hamlet — welches das Werk ist, das die Wirklichkeit bekundet — Bezug haben, müssen auch jene drei Jahre mit diesem Drama in Verbindung gesetzt und auf dasselbe bezogen werden können.

In dem Drama Hamlet ist die Selbstthätigkeit der Vernunft — als Entelechie und *τὸ τί ἦν εἶναι* — als das Sein, das sich selbst Zweck ist und als das dem Besonderen Immanente sich selbst hervorbringt und in dem Geschaffenen das mit sich Identische ist — der ideelle Vorwurf. Der Dichter bringt sich selbst seine eigne schöpferische Thätigkeit, soweit dieselbe darstellbar ist, hervor, indem er sich besonders mit sich selbst in Differenz tritt, sich negirt und die Negation wiederum objectivirt. Die mimischen

Künste bedingen die Simulation und setzt namentlich die schöpferische (plastische) Thätigkeit des tragischen Dichters, der von demselben hervorzubringenden Wirkungen von Mitleid und Furcht halber, ein wesentliches Negiren des eigenen Selbst und der Tugend voraus, indem diese Wirkungen durch eine Handlung hervorzubringen sind, eine solche aber nicht denkbar ist, ohne dass das Gebiet der Moralität berührt werden muss. In der Hypokrisie (vom gr. *hypokrinesthai*: als Schauspieler eine Rolle spielen, sich verstellen) des Königs Claudius und der Paralogistik und Sophistik des Polonius *) stellt sich resp. die practische Klugheit **) und dialektische Thätigkeit des Dichters, wie dieselbe in dem Besonderen, in der mit der Negation behafteten Materie, als das sittlich Hässliche und Falsche erscheint, dar, in Hamlet und Laertes aber, wie die theoretische und practische Thätigkeit des Dichters in intensiver und extensiver Beziehung sich entwickelt hat und wirkt. Das nothwendige Moment der Negation hierbei kömmt durch Hamlet's Negation seines mentalen Zustandes, den Scheinwahnsinn, und Laertes' Negation seines moralischen Zustandes — Act 4 Scene 5 ***) — zur Erscheinung. Der Brudermord ist als eine Folge der Verwirklichung der Idee vermittelt des Begriffs der Negation anzusehen, die Rache ist hiernach an der eigenen sinnlichen Thätigkeit

*) Ueber die Sophistication und Trugschlusskunst der Dichter vgl. Arist. Poet. c. 24. § 9, cfr. c. 16. Aristoteles bezeichnet das Seiende hauptsächlich als das Wahre und das Nichtseiende als das Falsche und sagt, dass Platon in gewisser Hinsicht nicht mit Unrecht das Nichtseiende als den Gegenstand der Sophistik bezeichne. In Plat. Soph. wird nun der Sophist zuerst indirect bestimmt durch das Beispiel vom Angelfischer, es werden daselbst Zweifel gegen diese buntscheckige Kunst erhoben und dieselbe eine Scheinweisheit genannt. In theilweise komischer Figuration lässt der Dichter durch Polonius — den Hamlet als »fishmonger« bezeichnet — die paralogistische Thätigkeit zur Erscheinung kommen; in der 1. Scene des 2. Actes, wo es sich um die Negation durch die Formbestimmung, um die Wahrheit zu constatiren, handelt, sagt Polonius in seiner »former lecture and advice« zu Reinhold:

»Your bait of falsehood takes this carp of truth:
And thus do we of wisdom and of reach,
With windlances, and with assays of bias
By indirections find directions out:

— — — — —
**) Cfr. Biese a. a. O. I. 546 sq. über das Verhältniss des unbewegtbewegenden zu dem bewegt-bewegenden Princip, auf welchem Verhältnisse und Unterscheidung desselben die Gestaltung des Geistes und des Königs Claudius Bezug hat.

***) Cfr. die Laertes'schen Worte bei der Erscheinung der Ophelia:
O Hitze, trockne

Mein Hirn auf! Thränen, siebenfach gesalzen,
Brennt meiner Augen Kraft und Tugend aus!

Diese selbstverblendende und selbstberaubende Intimation muss in Verbindung mit seinem spätern Handeln umsomehr als eine förmliche Negation angesehen werden, als der Dichter gerade ihm im 1. Act die Lehren der Sittlichkeit in den Mund gelegt hat. Dass der Dichter beide Negationen durch Erscheinungen hervorrufen lässt, ist wohl zu beachten.

zu nehmen. Wie wir schon früher auszuführen versucht haben, kann bei der immanenten Thätigkeit in der mit der Negation behafteten Materie, die geistige Wirksamkeit nur in den Gegensätzen erscheinen, diese sind aber in der Tragödie, der Mitleids- und Furchterweckung halber, die Laster des Zuviel und Zuwenig und erscheint der Geist, der mit diesen Lastern identificirt ist, selbst daher, wie im Drama Hamlet zur Erscheinung kömmt, in einem Mitleid und Furcht erregenden, einem pathematischen Zustande. Das Purgatorium ist durch die immanente Thätigkeit zu erklären und auf die Leidenschaften zu beziehen, in welchen der göttliche Kunstschmied (Vulkan-Shakespeare cfr. Hamlet III. 2) zu arbeiten hat, um die Purgation oder Katharsis der Pathemata von Mitleid und Furcht durch Eindrücke dieser Art zu bewirken. Der Rachedanke bezieht sich auf den pathematischen Zustand des Geistes und fällt Hamlet's Aufgabe — die nicht eigentlich die Ermordung des Königs ist, sondern:

»Lass Dänmarks königliches Bett kein Lager
Für Blutschand' und verruchte Wollust sein;
Doch, wie du immer diese That betreibst,
Befleck dein Herz nicht etc.«

wesentlich zusammen mit der von Aristoteles dem tragischen Dichter gestellten Aufgabe der Katharsis der Pathemata, welche als Endresultat versittlichender Art ist. Auch Hamlet alludirt III. 2 noch besonders auf die Purgation (Katharsis) des hypocritischen Königs in Beziehung auf dessen thymopathischen Zustand.

Dem ideellen Vorwurfe nach haben wir es im ganzen Drama immer nur mit der tragischen Thätigkeit des Dichters zu thun und versinnbildlicht namentlich das negirende Verhalten Hamlets zur Ophelia, diese, die Schönheit corrumpirende, negative Thätigkeit.

In dem ersten Theil der bedeutsamen 1. Scene des 5. Actes, welcher Act der formale Schluss des Dramas ist, steht das Allgemeine und Besondere, wie wir uns zu denken haben, sich gewissermaassen unvermittelt und unabhängig gegenüber und ist der erste Bauer als Grabmacher vermeintlich die personificirte, der Materie immanente tragische Thätigkeit, hier das destructive Moment der schöpferischen Kraft, („nature, sovereign mistress over wrack“ Sonett 126) welche das in der Schlussstrophe des Sonetts 4 erwähnte „tomb'd with thee“ zu executiren und sich allegorisch selbst aufzuheben hat. In dem *τὸ τί ἦν εἶναι* wird das Warum, welches zuerst als Ursache und Princip gilt, in seinem letzten Begriffe aufgehoben, weshalb denn auch der Gräber — der das Grab, in welches die durch die negative Thätigkeit vernichtete Schönheit gebracht wird und Hamlet und Laertes, die personifi-

cirten Kräfte resp. die intensive und extensive, hineingeführt werden, für sein Grab erklärt hat — die Frage Hamlets nach dem Warum (Weswegen) der Grundursache für seinen Irrsinn — die Negation seines mentalen Zustandes — auf sich bezieht, *) indem er hinzufügt, dass er 30 Jahre „man, and boy“, „sexton“ gewesen sei. Die hier genannte Anzahl Jahre dürfte auf den Dichter, mit dessen schöpferischen Sein wir es in dem Drama Hamlet ausschliesslich zu thun haben, zu beziehen und als eine Andeutung seines persönlichen Lebensalters, bei Vollendung des Dramas in seiner ersten Gestalt, anzusehen sein. Bisher hat man in jener Bezeichnung, die man mit einer früheren Aeusserung des Grabmachers in Verbindung setzte (welcher Aeusserung indessen eine Deutung in Hinsicht auf den geistigen Gehalt des bezüglichen Mythos zu geben sein dürfte) geglaubt, eine Andeutung des Dichters, dass er Hamlet für 30 Jahre alt angesehen haben wolle, annehmen zu müssen. Eine entsprechende Absicht des Dichters vorausgesetzt, dürften auch schon aus dem Grunde jene wiederholt in dem Drama genannten 30 Jahre auf das persönliche Lebensalter des Dichters zu beziehen sein, weil Hamlet als die Hypostase und das Ebenbild („sweet self“ Sonette 4, 6, 9 und 126) der intellectuellen negativen Thätigkeit desselben anzusehen ist. Das sexton „man, and boy“ kann, nach der Deutung die wir dem ganzen Drama geben müssen, nur auf das Dasein des Dichters unter dem Menschengeschlecht (man-kind) bezogen werden. Es ist denn auch ja undenkbar, dass der erste Bauer als Knabe oder Kind (boy) schon Gräber ex officio hat sein können.

In Hinblick auf diesen Gräber, der gewissermaassen der personificirte Kronos ist**), sagt Hamlet nach Anerkennung des sich in demselben offenbarenden Absoluten, und Erwähnung der Doppelsinnigkeit desselben, die die Vernichtung bezwecke:

„By the lord, Horatio, these three years I have taken note of it; the age is grown so picked, that the toe of the peasant comes so near the heel of the courtier, he galls his kibe.“

*) το αἴτιον ist der objective Grund. Auf den Zweckbegriff, die objective Ursache und das Weswegen ist Hamlets Frage »upon what ground?« gerichtet, welche der erste Gräber, der »absolute« tragische Sänger auf sein Dasein bezieht. Die Wahl der Bezeichnung »sexton« (Küster, Gräber) statt »grave-digger«, »burier«, dürfte möglicherweise durch die Bedeutung von (αἴτιον, ἀκίνητον) „χωριστον“ (vgl. Biese I. 424 Anmk. 2) und (αἰτία, ἀρχή) „στοιχεῖον“ (vgl. Biese I. 265. 381. 539 sq.) in der Aristotelischen Speculation zu erklären sein.

**) Kronos verschlingt die eigenen Kinder, er enthält den Begriff der Zeit. Der Mythos von ihm umfasst auch die Vorstellung personificirter Naturkräfte, die durch Schaffen und wieder Zerstören doch fortgestaltend wirken, dass endlich dennoch ein vollendetes Ganze, eine Weltordnung, der Zeus, daraus entsteht.

Bei Besprechung der dem Drama Hamlet zum Grunde liegenden Mythen, werden wir näher die Bedeutsamkeit diesser Aeusserung und namentlich der Erwähnung der Frostbeule (kibe) — die auf den Mythos von der erfrorenen Zehe des Orvandill, Vater des mythischen Hamlet's, der Hypostase Thor's, des Gottes der Bauern, zurückzubeziehen ist — zu erklären suchen, doch bemerken wir schon hier, dass, wenn gleich jene Bemerkung wie alles in dieser tiefsinnigen Scene doppelsinnig gehalten, „the age“ in derselben auf den Gräber — den personificirten Zeitbegriff und Aeon — und die „kibe“ auf Hamlet selbst als dessen Hypostase zu beziehen sein dürfte.

An dieser Stelle haben wir es mit den drei Jahren zu thun, welche in Beziehung zu den in dem Sonett 104 erwähnten drei Jahren stehen und eine veränderte Richtung des Epitomirens, worauf auch das „to contract“ in dem ersten Verse des Gräberliedes alludirt, andeuten.

Beziehen wir die vorerwähnten 30 Jahre auf das Lebensalter des Dichters, so würde das Drama Hamlet, da der Dichter im Jahre 1564 geboren ist, 1594 in seiner ersten Gestalt vollendet worden sein und die gedachte Unabhängigkeit des geistigen Vermögens, die wirkliche geistige Aufklärung — auf welche Hamlet schon dem Wortlaute nach in jener Bemerkung anspielt — wäre dann drei Jahre früher, also im Jahre 1591 erfolgt. Nun ist aber auch gerade im Jahre 1594 ein Drama Hamlet in London zur Aufführung gekommen, welches vielseitig für die erste Bearbeitung des Stoffs von Shakespeare gehalten wird.

Mit unserer auf dem Inhalt des Sonetts 104 und der Hamlet'schen Aeusserung auf dem Kirchhofe — zwischen welchem Sonett und Aeusserung, wie wir nachgewiesen haben, ein innerer Zusammenhang besteht — gestützten Annahme, einer veränderten Art und Weise der schöpferischen Thätigkeit und des dichterischen Epitomirens Shakespeare's (durch Auffassung der Unabhängigkeit der Vernunftthätigkeit des Geistes von der sinnlichen Thätigkeit und Verwirklichung der Idee, des Allgemeinen in dem Besonderen vermittelt des Begriffs der Negation) vom Jahre 1591 an, stimmt aber auch die in den Vorbemerkungen schon erwähnte Andeutung Spenser's in dem Gedichte „Tears of the Muses“ vom Jahre 1591, deren Beziehung auf Shakespeare bisher fraglich gewesen ist, da man sich die vorkommende widersprechende Bezeichnung, dass der in dem Gedichte Erwähnte todt sei und dass er in „idle Cell“ sässe, nicht zu erklären vermocht hat, nach unsern Ermittlungen über die Ursache dieser Bezeichnung — welche Ursache gerade

die Negation und deren Effect, die als Infection und Kathäresis („dead seeing“ Sonett 67) erscheint, ist — vermeintlich nicht mehr fraglich sein kann.

Die folgenden Verse sind der Thalia, welche über den Verfall der Comödie klagt, in den Mund gelegt und folgen den Expectationen der Calliope — für das Heldengedicht — und der Melpomene — für das Trauerspiel — und lauten:*)

»And he the man, whome Nature selfe had made
To mock her selfe, and Truth to imitate,
With kindly counter under Mimick shade,
Our pleasant Willy, ah! is dead of late:
With whom all joy and jolly meriment
Is also deaded, and in dolour drent.

In stead thereof scoffing Scurrilitie,
And scornful Follie with contempt is crept,
Rolling in rymes of shameless ribaudrie,
Without regard or due Decorum kept:
Each idle wit at will presumes to make,
And doth the Learned's taske upon him take.

But that same gentle Spirit, from whose pen
Large streames of honnie and sweete Nectar flowe,
Scorning the boldness of such base-borne men,
Which dare their follies forth so rashlie throwe,
Doth rather choose to sit in idle Cell,
Than so himselfe to mockerie to sell.«

Es wird auch hierin zwischen man und spirit — der erste Gräber unterscheidet man und boy und Hamlet bezeichnet den Geist in der Schwurscene als boy, hinsichtlich welcher Bezeichnung wir bereits früher darauf aufmerksam gemacht haben, dass dieselbe das der Entwicklung nach spätere und daher im Verhältnisse zu den andern Theilen des Ichs, das jüngere Wesen „the lovely boy“ des Sonettisten d. h. den unabhängig gedachten denkenden Geist, andeutet — unterschieden und dürfte der zweite Vers über die „base born men“, deren „boldness“ der Dichter („the gentle Spirit of our pleasant Willy“) verachtet, sich auf die von ihm hervorbrachten Geschöpfe beziehen, welchen gegenüber er in „idle Cell“ sitzt, das will wohl sagen, dass er das Unsichtbare im Grunde — wie der Geist in „the cellerage“ bei der Schwurscene im Drama Hamlet — und als das mit sich Identische das Mittlere der Gegensätze ist, welche letztere als „the base born men“ er-

*) Cfr. »The Plays and Poems of William Shakespeare.« Colliers Edition VII S. 498.

scheinen, dass er dies Unsichtbare zu sein und in den Gegensätzen (dem mit der Negation behafteten Materiellen) nur gnomisch zu wirken und sich bemerkbar zu machen aber vorzieht, statt sich ausschliesslich der „mockerie“ hinzugeben, oder wie Hamlet kurz vor Ausführung des secundairen Schauspiels (in dem sich gerade die Infection und Kathäresis des Königs (Geistes) — welche durch die Negation, die wiederum das Sitzen in „idle Cell“ begründet, bewirkt und als Vergiftung symbolisirt wird — abspiegelt) unter Betonung der anzulegenden schwarzen Tracht ausführt, als „hobby horse“ zum ausschliesslichen Ergötzen müssiger Zuschauer zu dienen und vergessen zu werden. *)

Die Namengebung des hypocritischen — als Schauspieler eine Rolle spielenden — Königs im Drama Hamlet, Claudius (der Verschlussene, Heimliche; claudere: verschliessen, einschliessen; clausa: die Celle) dürfte in Beziehung zu der von Spenser behaupteten „idle Cell“ Shakespeare's stehen. Auch Hamlet, in dem die negative Thätigkeit, so wie dieselbe wirkt, durch die freiwillige Negation seines mentalen Zustandes zur Erscheinung kömmt, betont (III. 2) in Andeutung seiner phrenetischen Simulation „I must be idle“. Das Wort des Fortinbras (Act V S. 2) „This quarry cries on havock,“ welches er in Verbindung setzt mit dem Feste, welches der Tod in seiner „eternal cell“ feiere, bezieht sich gleichfalls auf die negative tragische Thätigkeit des Dichters und ist der Effect durch den von dem hypocritischen Könige vermittelten Kampf, den er zu einer Dionysia gestalten will, herbeigeführt. Die Allusion auf die Verbindung von Himmel und Erde bei den Dionysien des Königs ist eben so bedeutsam, als die bei der letzten Dionysia in dem vergifteten Wein vorhandene schönste, köstlichste und seltenste Perle, die Union, welche hier als Symbol der Wesenseinheit und Identität, die das Gute, Wahre und Schöne in dem delusiven Stoff ist, erscheint.

Dass Shakespeare übrigens nicht gleichgültig dagegen gewesen ist, dass bei der Art und Weise der Verwirklichung der Idee,

*) Hinsichtlich der Bezeichnung und Auffassung der immanenten (unsichtbaren) Thätigkeit des Geistes in dem Materiellen mit dem Schaffen in einer Celle oder »cellerage« wie es im Drama Hamlet geschieht, erinnern wir auch an des Thëurgen Prosperos »the right Duke of Milan« Celle, in welche er nach Act I S. 2 des Dramas »Der Sturm« gelangt ist: »by foul play« aber auch »by Providence divine« mit Hülfe Gonzalos (»an honest old Counsellor«) »who being then appointed master of this design — — — — of his gentleness, knowing I lov'd my books, he furnish'd me, from my own library, with volumes that I prize above my dukedom,« und von welcher Celle aus er dann die Elementargeister sich zu seinen, einen höheren Zweck habenden Zaubereien dienstbar macht. Wir citiren hierzu das Wort des Aristoteles: Der Geist ist die Macht über die Natur; vgl. das Schlusswort in fine.

seine Geistesthätigkeit nur in den Gegensätzen in „the base born men“ und nicht an sich zur Erscheinung kommen konnte, dafür legen die wiederholten Klagen in den Sonetten (cfr. Sonette 66, 67, 111, 137, vgl. 95, 118, 119) Zeugniß ab. Die immanente Thätigkeit in der mit der Negation behafteten Materie, so wie diese Thätigkeit sich in den Dramen darstellt, läßt Shakespeare selbst noch in den Augen eines Voltaire als den „trunkenen Wilden“ erscheinen. Auf diese Thätigkeit bezieht sich die Erörterung Hamlet's, welche der Erscheinung des zur Rache auffordernden Geistes unmittelbar vorhergeht und die er mit folgenden Worten über den Effect der „heavy-headed revel“ schliesst:

— — — — that these men, —
 Carrying, I say, the stamp of one defect
 Being nature's livery, or fortune's star, —
 Their virtues else, be they as pure as grace,
 As infinite as man may undergo,
 Shall in the general censure take corruption
 From that particular fault: the dram of ill
 Doth all the noble substance often dout,
 To his own scandal.«

Es kann nichts erklärender für den Rachedgedanken im Drama Hamlet sein als jene Erörterung Hamlet's, welche der Erscheinung des nach Rache verlangenden Geistes unmittelbar vorhergeht*),

*) Als characteristisch glauben wir hier hervorheben zu müssen, dass fast alle früheren Interpreten des Dramas, namentlich die, welche sich philologisch mit der Diction desselben befasst, die obige Rede Hamlets für die unverständlichste im ganzen Drama, als des Dichters kaum würdig bezeichnet und Einzelne selbst eine Auslassung derselben vorgeschlagen haben. Nach unserer Auffassung und Analyse müssen wir diese Rede, (über »the dram of ill« und man könnte sich versucht fühlen zu sagen »drama of ill«, da die schöpferisch eigenthümliche, schauspielermässige Thätigkeit des Dichters der »dram of ill« oder wie es im Sonett 70 heisst »suspect of ill« ist) welche von dem Dichter denn auch erst einer der späteren Bearbeitungen seines Werkes hinzugefügt worden ist und daher wohl überlegt sein wird, für die belehrendste und verständlichste in Hinsicht auf die eigentliche Beschaffenheit der Rache erklären. Die bisherige Kritik hat überall viel über die Unklarheit der Diction in diesem grossen, wiederholt ergänzten und bearbeiteten Werke des Dichters, der sich so concis auszudrücken verstand wie kein Anderer — so dass man seine Gnomen »wie Schwerter, die die Knoten verwickelter Wahrheiten lösen, wie Salomonische Worte über die stachlichtsten Probleme« (cfr. Gervinus II 483) bezeichnet hat — geklagt und sich theilweise schon s. g. Verbesserungen und Umstellungen erlaubt. Von unserer Interpretation (bei welcher wir den Text so wie dieser in der Collierschen Ausgabe, von der die andern Ausgaben nicht wesentlich abweichen, vorhanden, im Ganzen wohl acceptiren können und darnach das Werk so wie es in seiner Diction vorliegt und mit Rücksicht auf die durch Symbole — Personificationen — Metaphern, Homonyma, Synonyma, künstliche — resp. komische und burleske — Redegestaltung etc. bewirkte Identification des Ideellen und Realen, bei plastisch-mimischer Darstellung des eignen Seins und Wesens des Dichters und seiner schöpferischen Thätigkeit, bewundernswürdig künstlich finden) möchten wir als Wirkung wünschen, dass die-

wobei wir zu berücksichtigen haben, dass die Dionysia des hypocritischen Königs, an welche Hamlet seine Erörterung knüpft, gerade Symbol für die in sittlicher Beziehung — der durch die Tragödie hervorzubringenden kathartischen Wirkungen und überall des höheren Zweckes halber — excessive Thätigkeit des Dichters ist (cfr. Sonett 146), dessen „fine frenzy“ später auch durch die Exaggeration Hamlet's und Laertes' auf dem Kirchhofe versinnbildlicht wird. Gegen den hypocritischen König, also wegen der eigenen sinnlichen Thätigkeit (der thätigen Wirksamkeit in der mit der Negation behafteten Materie) fordert der Geist zur Rache auf und besonders der Dichter sich und tritt mit sich selbst im Drama Hamlet in Differenz, wodurch auch das ähnliche Verhältniss

selbe alle ferneren Klagen zum Verstummen brächte und man sich daran machte, nach dem ideellen Vorwurfe des Dichters, wie unsere Diarthrose denselben ausweisen wird, durch einen eigenen Denkprocess — dem nachzuhelfen und zu fördern Sache eines geistreichen Dialektikers sein wird — sich das über alle Maassen kunstvolle und durchdachte und eigentlich unübersetzbare Drama, in welchem kein Wort steht, das nicht von dem Dichter genau erwogen und dem — dem ideellen Vorwurfe nach, vermittelt der Mimesis — Darzustellenden angepasst worden wäre, klar zu machen.

Aristoteles sagt, (cfr. Biese II 664 sq.) dass die Betrachtung der Kunstwerke den edelsten Genuss in der Musse gewähre; denn anzuschauen das durch die Malerei, Bildnerei und Dichtkunst Nachgebildete, und zwar Alles, was vollkommen nachgebildet sei, erwecke ein angenehmes Gefühl, selbst wenn der nachgebildete Gegenstand keine Lust biete; denn nicht Letzteres sei das Erfreuende, sondern die Vergleichung zwischen diesem und dem Abbilde, wodurch ein vielseitigeres, tieferes Auffassen des Gegenstandes bewirkt und unsere Erkenntniss bereichert werde. Es gehöre das künstlerische Schaffen sowohl als auch das sinnige Betrachten des Kunstwerks zu den höheren geistigen Bestrebungen, die ihren Zweck in sich selbst hätten. Beides schliesse in sich die reinste, ungetrübteste Lust, welche in dem stillen zurückgezogenen Leben der Musse den edelsten Genuss gewähre. Diesen Genuss kann man sich bei dem vollkommensten Werke, dem Nachbilde des Seins und Wesens Shakespeare's, in dem zugleich die Auffassung desselben von der Lehre des Aristoteles über die tragische Katharsis enthalten ist, bereiten, aber nur durch aufrichtige geistige Anstrengung. Eine solche Anstrengung und geistige Thätigkeit versteht Aristoteles denn auch eigentlich unter Musse — vgl. das Schlusswort in fine — und nicht die »truant disposition« mit der Horatio, (Act I S. 2.) in Andeutung seiner Situation, bescheidenerweise dieselbe bezeichnet und gegen die Hamlet in seinem (Horatios) Namen protestirt. Bei dieser Gelegenheit glauben wir darauf aufmerksam machen zu müssen, dass der Dichter Horatio die Rolle des in Musse lebenden, des Philosophen, der nach Aristoteles Beobachter der Natur der Dinge (cfr. rücksichtlich Horatios Act I S. 1, 2, 4 und 5) und Zuschauer der Wahrheit (cfr. Act III S. 2) ist, scheint zugetheilt zu haben. In Hinsicht auf die philosophischen Systeme dürfte der Dichter wie früher angedeutet auf den edlen, leidenschaftslosen Horatio die Sokratische Subjectivität beziehen und in Hinsicht auf den im Drama Hamlet stattfindenden Chemismusprocess, ihn als Personification des Neutralen gestaltet haben. Bei einem hiernach naheliegenden Parallelisiren Horatios mit dem Dichter selbst, rücksichtlich der Tugendübung und Leidenschaftslosigkeit, sind die Aeusserungen Hamlets über den Character Horatios (Act III S. 2) und die Ausführungen des Aristoteles in der Nic. Ethik I c. 10 § 11 sq. besonders zu berücksichtigen.

der Rachepflicht Hamlet's und der Busspflicht des Königs seine Erklärung findet.

Aus Collier's Bemerkungen über Spenser's vorstehende Verse führen wir hier an:

„The most striking of these lines, with reference to our present inquiry, is the first: Willy was „„dead““ as far as regarded the admirable dramatic talents he had already displayed, which had enabled him, even before 1591, to outstrip all living rivalry, and to afford the most certain indications of the still greater things Spenser saw he would accomplish: he was „„dead,““ because he

»»Doth rather choose to sit in idle Cell,
Than so himselfe to mockerie to sell.««

It is to be borne in mind that these stanzas are put into the mouth of Thalia, whose lamentation on the degeneracy of the stage, especially in comedy, follows those of Calliope and Melpomene. We are persuaded that Shakespeare, early in his theatrical life, must have written much, in the way of revivals, alterations, or joint productions with other poets, which has been for ever lost. — — — If before 1591 he had not accomplished all he was capable of, he had given the clearest indications of high genius, abundantly sufficient to justify the anticipation of Spenser that he was a man

— »»whom Nature selfe had made
To mock her selfe, and Truth to imitate:««
a passage which in itself admirably comprises, and compresses nearly all the excellences of which dramatic poetry is susceptible — the mockery of nature, and the imitation of truth.“

Collier glaubt dann einen wirklichen Unthätigkeitszustand Shakespeares aus den Versen Spenser's entnehmen und mit dem Verbot theatralischer Aufführungen während der Pest in London im Jahre 1592 in Verbindung setzen zu müssen. Eine solche Annahme entbehrt indessen auf den ersten Blick schon aller innern Wahrscheinlichkeit; unmöglich konnte eine Epidemie in der Stadt eine geistige Unthätigkeit beim Dichter, ein Sitzen in „idle Cell“ bewirken. Das Uebel trat auch erst nach Jahr und Tag im Herbst 1592 ein, während Spenser schon 1591 eine veränderte Geistesrichtung bei dem Dichter constatirte; überdies steht Colliers Annahme mit einer von ihm selbst angeführten späteren Aeusserung Spensers in Beziehung auf Shakespeare in

Widerspruch, dagegen unterstützt dieselbe entschieden unsere Annahme, dass jene Verse einen Bezug haben auf das vom Jahre 1591 sich datirende veränderte Epitomiren, von welchem Spenser sonach die Wissenschaft besessen und möglicherweise seinem 11 Jahre jüngern Zeitgenossen selbst die Anregung gegeben hat. Es dürfte überall womöglich noch näher zu erörtern sein, ob die böswilligen Insinuationen des Th. Nash über einen englischen Seneca, der wenn man ihn bäte ganze Hamlets — wolle sagen Hände voll tragischer Reden liefere, welche Anspielung mit der Kunstthätigkeit eines der Advocatenstube Entlaufenen, eines Umsattlers — womit man glaubt dass Shakespeare gemeint ist — in Verbindung gesetzt wird, so wie die des Robert Green vom Jahre 1592, in welcher auf Shakespeare gestichelt und er als ein Factotum bezeichnet wird,*) nicht auf ein Verhältniss Spensers's zu Shakespeare Bezug haben sollten.**)

Was jene spätere Aeusserung Spenser's anbetrifft, so bemerkt Collier: (a. a. O. S. 502.)

„Spenser in 1594 gave another proof of his admiration of our poet in „„Colin Clout““ in which he addresses him by the name of Aetion:***)

»»And there, though last not least, is Aetion;

A gentler shepherd may no where be found,

Whose Muse, full of high thought's invention,

Doth, like himself, heroically sound.««

The epithet „gentle“ at a later date, almost always accompanied the name of our great and amiable dramatist. The

*) Cfr. Gervinus »Shakespeare« I. 166 sq. und Colliers Edition VII, 500. 501.

**) Das Sonett VIII in »The passionate Pilgrim« gedenkt Spensers speciell, dessen »deep conceit is such as passing all conceit«. Die Prästationen Doulands — des Lautenspielers der Königin Elisabeth — und Spensers, welche der Sonettist liebt, finden sich in dem Wesen der Liebe desselben. Das bezügliche Sonett lautet:

If music and sweet poetry agree,

As they must needs, the sister and the brother,

Then, must the love be great twixt thee and me,

Because thou lov'st the one, and I the other.

Douland to thee is dear, whose heavenly touch,

Upon the lute doth ravish human sense:

Spenser to me, whose deep conceit is such,

As passing all conceit needs no defence.

Thou lov'st to hear the sweet melodious sound

That Phoebus' lute (the queen of music) makes;

And I in deep delight am chiefly drown'd

Whenas himself to singing he betakes.

One god is god of both, as poets feign,

One knight loves both, and both in thee remain.

***) Der Name Aetion dürfte zur Bezeichnung der äonischen und ätiologischen Thätigkeit Shakespeare's gewählt und gebildet sein. Ueber *to aetion* vgl. die erste Anmk. pag. 64.

words „heroically sound“ show that Shakespeare had somewhat changed the character of his compositions; Spenser before had applauded him for unrivalled talents in comedy: by the year 1594 our dramatist must have given some great and remarkable proofs of his genius, in a loftier strain of poetry than belongs to comedy;“

dies ist aber gerade das, was wir behaupten, und die Wissenschaft „of his genius“ ist das Drama Hamlet, welches im Jahre 1594 im 30. Lebensjahre des Dichters vollendet und in diesem Jahre in London, in seiner ersten Gestalt, zur Aufführung gekommen ist. *) In demselben denkt der Dichter sich selbst, den eigenen Gedanken, die Principien des Seins und seiner schöpferischen Thätigkeit und die Bezeichnung Aetion von Seiten Spensers dürfte gerade auf das Denken der Principien des pathologischen Zustandes Bezug haben und kann das Drama Hamlet insofern als die Aetiologie der Leidenschaft und des Pathos des Dichters angesehen werden. Auf die veränderte Tendenz des Epitomirens bezieht sich denn auch der erste Vers des Gräberliedes, in welchem das „to contract“ besonders betont und ein Unterschied der Zeit nach hervorgehoben wird, und dürfte dieser Vers in Verbindung

*) In dem Theater zu Newington-Butts wurde 1594 das Drama Hamlet aufgeführt. Dieses Theater wurde während des Baues des Globe-Theaters (1594—1596) von der Gesellschaft, welcher Shakespeare sich angeschlossen hatte, benutzt. Im Jahre 1598 geschieht des Dramas Hamlet bereits Erwähnung in einer Weise, welche zu der Annahme berechtigt, dass dasselbe damals ein allgemein und längere Zeit schon bekanntes Werk von anerkannt höherer Tendenz (wofür auch die Hinzufügung auf dem Titelblatte der Ausgabe vom Jahre 1603 „as it hath been diuerse times, acted — — — also in the two Uniuersities of Cambridge and Oxford“ sprechen dürfte) gewesen ist. In jenem Jahre (1598) äussert nämlich Gabriel Harvey (cfr. The plays of W. Shakespeare accurately printed from the text of Mr. Steevens last edition, 1826 S. 141) »The younger sort take much delight in Shakespeare's Venus and Adonis; but his Lucrece, and his tragedy of Hamlet, Prince of Denmarke have it in them to please the wiser sort.«

Was den Zeitpunkt der nach unserer Ausführung mit der Entstehung des Dramas Hamlet zusammenfallenden Abfassung der ersten 126 Sonette anbetrifft, so verdient die Aeusserung von Francis Meres vom Jahre 1598, welche Collier in seiner Edition der Shakespare'schen Werke, B. VII, S. 496 mit Anführungszeichen wiedergiebt und die so lautet: »Shakespeare's sugar'd sonnets were handed about among his private friends, many years before they were printed«, umsomehr Beachtung als daraus hervorzugehen scheint, dass Sonette schon vor dem Jahre 1598 gedruckt vorgelegen haben müssen und dürfte das »many years before« durch eine Circulation dieser freien poetischen sich nur auf das Sein und Wesen des Dichters selbst beziehenden Producte, in welchen die Begeisterung s. w. d. a., wie wir dieselbe interpretiren, zum Ausdruck kommt, während des successiven Entstehens der ersten 126 Sonette in den Jahren 1591—1594 und der Schlussserie vielleicht etwas später, zu erklären sein. Der erste Druck der Sonette — von dem sich sonach keine Exemplare erhalten haben — dürfte, falls Collier Meres eigne Worte citirt, also vor oder in 1598 erfolgt sein.

mit dem folgenden so zu verstehen sein, dass der tragische Sänger in der Jugend das „to contract“, das Abregiren und Epitomiren angenehm gefunden, damals aber geglaubt habe, dass nichts weiter dazu erforderlich sei, bis ihn die Zeit dazu gebracht, sich mit dem innern Grund und der Ursache der Dinge zu befassen, also die Principien des Seins und seiner tragischen Wirksamkeit zu denken, welches Denken denn auch ja, in burlesker Weise, gleich durch die erste Frage des Gräbers in dieser Scene und durch die sich entspinnde Controverse allegorisirt wird.

Es ist, wie wir schon früher andeuten mussten, die 1. Scene des 5. Actes des Dramas Hamlet die bedeutungsvollste die Shakespeare überall geschrieben hat, dieselbe ist ausschliesslich allegorisch und steht gleich der 1. Scene des 2. Actes — Polonius und Rheinhold — mit der eigentlichen Handlung nur in sehr loser Verbindung und trägt fast nichts zu deren Auflösung bei, wie denn auch Osrick — der personificirte Puff — die Ereignisse auf dem Kirchhofe in keiner Weise ausbeutet, um den entscheidenden Kampf, der die Auflösung im Einzelnen bewirken soll, zu vermitteln. Dieselbe muss gleich der Scene zwischen Polonius und Rheinhold — bei welcher es sich in symbolischer Andeutung der in der negativen Thätigkeit begründeten Sophistication, um das wichtige Moment der Negation — the „bait of falsehood“ — durch die Formbestimmung, in Hinsicht auf die Constatirung der Wahrheit handelt *) — lediglich durch den ideellen Vorwurf ihre

*) Wie in der Scene Polonius und Rheinhold das Moment der Negation durch die Formbestimmung in komischer Redegestaltung hervortretend und durch die Apostrophirung noch hervortretender gemacht ist, so bezieht sich auch der folgende Theil der Scene auf die Negation durch die Formbestimmung; wir erhalten hier durch die Ophelia, als Mittelperson, die erste Kunde von Hamlets tragischer Negation seines mentalen Zustandes, welche auf der formbestimmenden Thätigkeit des Geistes beruht. Er negirt den gesunden Zustand durch die Bestimmung seiner äussern Erscheinungsform — wie der Geist als aus der Hölle losgelassen ihm erschienen ist, ebenso erscheint auch er wieder vor der Ophelia — indem er dabei die Denkkraft sowie dieselbe in Vorausschau und Rückschau — »looking before and after« Act IV, S. 4 — unterschieden wird, pantomimisch darstellt. Was nämlich hier in der Sphäre des Körpers das Auge, ist das Denken in Beziehung auf die Seele. Die Erzählung der Ophelia lautet:

Als ich in meinem Zimmer näht', auf einmal
Prinz Hamlet — mit ganz aufgerissnem Wamms,
Kein Hut auf seinem Kopf, die Strümpfe schmutzig
Und losgebunden auf den Knöcheln hängend;
Bleich wie sein Hemde, schlotternd mit den Knie'n;
Mit einem Blick, von Jammer so erfüllt,
Als wär' er aus der Hölle losgelassen,
Um Gräuel kund zu thun — so tritt er vor mich.

— — — — —
Er griff mich bei der Hand und hielt mich fest,
Dann lehnt' er sich zurück, so lang sein Arm;

Deutung finden. Beide Scenen sind sehr bedeutsam, für das Verständniss derselben ist aber die erste Bedingung, dass man selbstverständlich von der burlesken Figuration der einen und der komischen Redegestaltung der andern gänzlich absieht. Die komische und burleske Darstellung, die doppelsinnige Redegestaltung durch den Gebrauch von Metaphern, Homonyma und Synonyma, das Symbolische — auf dessen Bedeutsamkeit in der Shakespeare'schen Dichtung Goethe besonders aufmerksam machte — dient dem Dichter als Mittel um den geistigen Vorwurf weniger augenfällig erscheinen zu lassen, resp. die Identification des Allgemeinen und Besondern zu bewirken, so dass Ersteres nur das Durchscheinende ist.

Und mit der andern Hand so überm Auge,
Betrachtet' er so prüfend mein Gesicht,
Als wollt' ers zeichnen. Lange stand er so;
Zuletzt ein wenig schüttelnd meine Hand,
Und dreimal hin und her den Kopf so wägend,
Holt' er solch einen bangen tiefen Seufzer,
Als sollt' er seinen ganzen Bau zertrümmern,
Und endigen sein Dasein. Diess gethan,
Lässt er mich gehn; und über seine Schultern
Den Kopf zurückgedreht, schien er den Weg
Zu finden ohne seine Augen; denn
Er ging zur Thür hinaus ohn' ihre Hülfe
Und wandte bis zuletzt ihr Licht auf mich.

Die Negation.

(Moment des Hässlichen.)

Sonett 67. Ah! wherefore with infection should he live,
And with his presence grace impiety,
That sin by him advantage should achieve,
And lace itself with his society?
Why should false painting imitate his cheek,
And steal dead seeing of his living hue?
Why should poor beauty indirectly seek*)
Roses of shadow, since his rose is true?
Why should he live, now nature bankrupt is,
Beggar'd of blood to blush through lively veins?
For she hath no exchequer now but his,
And, proud of many, lives upon his gains.
O! him she stores, to show what wealth she had
In days long since, before these last so bad.

Es ist schon wiederholt angedeutet worden, dass die Verwirklichung des Allgemeinen in dem Besondern vermittelt des Begriffs der Negation (Beraubung) Ursache der Klagen in den Sonetten ist.

Die zerstörende Wirkung desselben, in Beziehung auf die Muse des Dichters, ist gleich der That des Tarquin in „The rape of Lucrece“ und der ideelle Vorwurf — das Allgemeine dieser Dichtung — dem die geschichtliche Episode angepasst und nach welchem dieselbe bearbeitet worden ist, dürfte sich auf jene beraubende und zerstörende Wirkung beziehen.

Die negative Thätigkeit lässt auch den Dichter und die Muse desselben so erscheinen, wie es in „A lover's complaint, by

*) Die Negation, welche das Moment des Hässlichen, Kranken und Falschen ist, begründet die Klage auch in dem obigen charakteristischen Sonette; wie wir am Schlusse des vorigen Abschnittes erwähnten, bezieht die Scene Polonius und Reinhold sich auf die Negation durch die Formbestimmung, (cfr. das »former lecture and advice« des Polonius) um zur Wahrheit zu gelangen, dort wird die Anwendung der Negation (des Negirens des moralischen Zustandes des Laertes) als »bait of falsehood« und als das Indirecte (»by indirections find directions out«) bezeichnet, ähnlich bezeichnet der Sonettist dieselbe oben als das Indirecte. »Sinnlichkeit und Denken verhalten sich zu einander wie die krumme zur geraden Linie; diese entspricht, insofern sie Princip der krummen Linie ist, der unveränderlichen Formbestimmung, während die krumme Linie der Einzelform vergleichbar ist, indem sie erst durch die gerade in ihrer Wahrheit erkannt wird.« (Biese I. 330.) In dem Geliebten, dem denkenden Geiste — der unveränderlichen Formbestimmung — ist das Directe, während die Negation das Suchen nach dem Indirecten, worüber geklagt wird, bewirkt. Auch in dem Sonett 121 bedient der Dichter sich bei nachdrucksvoller Andeutung seines eigentlichen Geisteszustandes des Bildes vom Graden und Krummen, »straight« und »bevel.«

William Shakespeare“ — welche Klage mit den Sonetten zugleich veröffentlicht — geschildert worden ist.

Gleichfalls dürfte die Vernichtung des Adonis, dem ideellen Vorwurf der beschreibenden Dichtung „Venus and Adonis“ nach, sich auf den Effect der negativen thätigen Wirksamkeit beziehen. (Cfr. Sonett 53, in welchem über den Geliebten, den denkenden Geist, gesagt wird: „describe Adonis, and the counterfeit is poorly imitated after you.“)

Wie schon in dem kurzen Abriss der philosophischen Systeme bemerkt, vermittelt Aristoteles, durch den Begriff der Negation den Uebergang des Ideellen in das Reale. Indem wir darüber, wie sich die Negation darstellt in den Dingen auf die Metaphysik des Stagiriten (V. 22) verweisen, beschränken wir uns hinsichtlich derselben hier auf folgende Bemerkungen unter Zugrundelegung der Bieseschen Darstellung der Philosophie des Aristoteles (cfr. B. I. 638 sq. 640 Anmk. 6).

In der Platonschen Speculation war das Sein und Nichtsein einander entgegengesetzt, da wie früher bemerkt, in derselben die Vermittelung für den Uebergang des Ideellen in das Materielle fehlte. „Diese wird in der Aristotelischen Speculation gewonnen durch die Negation als solche, von welcher der Philosoph sagt, dass sie leicht übersehen werden und als nichtiger Begriff erscheinen konnte, wenn man bloss das Zerstörende*) derselben

*) Der Dichter hat seine thätige Wirksamkeit als eine Heilthätigkeit nach der Lehre des Aristoteles von der durch die Tragödie zu bewirkenden Katharsis der Pathemata, durch eine organisch-bildende schöpferische Thätigkeit, aus sich selbst, aufgefasst. Die Negation hat auf den vollendeten Zustand des Dichters die Wirkung von Kathäretika (von schwächenden, das Leben zerstörenden Mitteln). Nach dem Sonett 118, in welchem ein stetiger Krankheitszustand constatirt wird, kann man den Dichter, nach dem dort gebrauchten Bilde von der Purgation (Katharsis) gewissermaassen als Magenkranken, als Koiliakos (Durchfallskranken; koilia: der Magen, die Bauchhöhle) ansehen und es muss hiernach auch das in dem Monologe »Sein oder Nichtsein« vorkommende bedeutsame »mortal coil« (coil im Englischen: zusammengelegte Taue, auch Aufruhr; also bildlich für jenen krankhaften Aufruhr im Magen, welcher wiederum sinnbildlich ist für den krankhaften Geisteszustand, den der Dichter präsentirt und mit dem er identificirt ist, (vgl. das »dross« im Sonett 146) erklärt werden. Der Dichter ist an sich selbst ein Zerstörer (Blaster) und muss das häufig im Drama Hamlet vorkommende »blast« auf das Zerstörende der Negation bezogen werden. »To blast = to damage, to blight, hurt, ruin, verderben, wird zunächst von schädlichen Einflüssen der Atmosphäre auf Pflanzen gebraucht, dann bei lebenden Wesen als Wirkung übernatürlicher Kräfte« (nach Heussi). Es findet auf diese sich selbst zerstörende, aber das geistige Leben erhaltende Thätigkeit, welche in Hamlet — von dem man in dieser Beziehung gesagt hat, dass er seine besten Eigenschaften selber zerpfücke, (cfr. Gervinus II. 133) aber auch, dass sein Denken eine ewige Thätigkeit sei — hypostasirt ist, das Wort Schiller's Anwendung: »Was unsterblich im Gesang soll leben, muss im Leben untergehn.« »Das ist das Loos des Schönen auf der Erde.«

berücksichtige. Diese Negation, welche als das eine Glied des Gegensatzes von der Materie selbst zu unterscheiden ist, macht erst das Materielle, an welchem sie erscheint, zu einem in sich bedürftigen Sein und für die Formbestimmung empfänglich, so dass es nach dieser strebt, wie das Hässliche nach dem Schönen.*)

*) Die Worte des hypocritischen Königs Claudius — in dem gewissermaassen die erste Wesenheit in dem Bewegt-Bewegenden, in dem mit der Negation behafteten Materiellen (die Discretion cfr. die Rede des Königs im Anfange der 2. Scene des 1. Actes; vgl. Biese I. 546 sq.) personificirt ist, — drücken das in sich bedürftige Sein und das Streben des Hässlichen nach dem Schönen aus. Dieselben gehen dem Monologe »Sein oder Nichtsein« unmittelbar vorher und stehen durch den Gedanken des Dichters, den ideellen Vorwurf, im nächsten Zusammenhange mit demselben. Der König äussert nämlich auf die Worte seines Rathgebers, des Denkkünstlers, Philosophisten Polonius über die Sophistication oder das Ueberzuckern des Teufels: (vgl. »We are oft to blame in this; — 't is too much prov'd, — that, with devotion's visage, and pious action, we do sugar o'er the devil himself.«)

»O allzuwahr! wie trifft

Dies Wort mit scharfer Geissel mein Gewissen,
Der Metze Wange, schön durch falsche Kunst,
Ist hässlicher bei dem nicht, was ihr hilft,
Als meine That bei meinem glattsten Wort.
O schwere Bürde!«

In dem folgenden Monologe »Sein oder Nichtsein« wird über diese schwere Bürde, (»o heavy burden«) welche durch die Negation verursacht wird, in anderer Weise reflectirt. Wie wir schon früher andeuteten, so handelt es sich nach dem ideellen Vorwurfe in diesem Monologe um die Frage der Verwirklichung oder Nichtverwirklichung der Idee. Die Verwirklichung ist das Sein, wird aber durch die nothwendige Negation, durch das Eingehen in die Gegensätze der Endlichkeit, zu einem Leidens- und Ambiguitätszustande, auf denselben beziehen sich die Worte: »whether 't is nobler in the mind, to suffer the slings and arrows of outrageous fortune;« die Nichtverwirklichung ist das Nichtsein und beziehen sich hierauf die Worte: »or to take arms against a sea of troubles, and by opposing end them?« Die Nichtverwirklichung, welche ein Nichtsein ist, kommt der Quiescirungsidee (der anscheinenden Selbstmordsidee) Hamlets gleich und ist diese Idee ähnlich dem Verlangen in dem Sonett 66 (vgl. das obige Sonett 67 pag. 75) nach »restful death.« Das Einstellen der negativen Thätigkeit — welche die »sea of troubles« und das »outrageous fortune« begründet — worauf sowohl das Verlangen Hamlets nach Quiescirung, als das des Sonettisten nach »restful death« zurückzuführen, würde aber auch die Nichtverwirklichung der Idee zur Folge haben und wie im Sonett 66 angedeutet den Geliebten, den Geist, der die absolute Idee selbst, die vollendete Formbestimmung ist, allein lassen, da die Idee sich nur vermittelt der Negation, durch ein Eingehen in die Gegensätze der Endlichkeit, verwirklichen kann, worauf das in dem von der Tragödie zu bewirkenden Mitleid liegende ideale Moment der Trauer beruht. Ienes Eingehen in die Gegensätze, welches die ideale Schönheit zerstört, (cfr. Sonett 104, 127) bewirkt andererseits das »Fairing the foul, with art's false borrow'd face« (das Beschönigen des Hässlichen — Identificiren des Schönen und Hässlichen — vermittelt des erborgten falschen Scheins der Kunst) wie es in dem Sonett 127 bezeichnet wird. Cfr. die obgedachten Worte des als Schauspieler eine Rolle spielenden Königs: »the harlot's cheek, beautied with plastering art, is not more ugly to the thing that helps it, than is my deed to my most painted word. O heavy burden!« In der Parallelisirung der hypocritischen Thätigkeit mit der Beschönigung vermittelt der »plastering art« dürfte eine Andeutung des plastischen Characters der Kunstthätigkeit des Dichters liegen, hinsichtlich welcher wir uns auf die nachfolgende Anmerkung ad Sonett 119 beziehen.

Was daher in dem Materiellen durch die Formbestimmung negirt wird, ist nicht die Materie selbst, sondern die Negation, womit das Materielle behaftet ist, und durch diese Negation der Negation entsteht das wahrhaft Positive, das bestimmte Was der Einzel- dinge. Dieses bleibt aber als ein Endliches mit der Negation behaftet *) und es heben sich daher die sinnlich wahrnehmbaren Wesenheiten bei der ihnen immanenten Negation auf in den immateriellen Wesenheiten; diese haben ihren Grund in dem Denken der göttlichen Vernunft, welche das gegensatzlose Princip von Allem ist. **)

Was nun das Mittlere betrifft, insofern es das „Weder — Noch“ oder das in dem Entgegengesetzten mit sich Identische ist, so könnte die Materie, welche das für die Gegensätze zu Grunde liegende ist, als das Mittlere erscheinen. Doch die Materie ist als solche zwar das Substrat der Veränderung, sie selbst verhält sich aber noch gleichgültig gegen das Entgegengesetzte; durch die Negation treten die Gegensätze bestimmt ein- ander gegenüber und erhalten ihre Vermittelung erst durch die thätige Wirksamkeit der Formbestimmung, welche die höhere Einheit ist. Daher bemerkt Aristoteles gegen die älteren Natur- philosophen, dass sie den Gegensatz als das Thätige, die Einheit aber als das Leidende angesehen hätten; dagegen aber habe Platon den Gegensatz als das Leidende und die Einheit als das Thätige erkannt. Ebenso ist auch für Aristoteles die Formbe- stimmung als der Zweck die gestaltende belebende Thätigkeit und die beherrschende Einheit des Materiellen. Die Formbestimmungen

*) Durch das Behaftetsein und -bleiben mit der Negation (Beraubung) muss Hamlets Aeusserung vor dem die Auflösung bewirkenden Kampfe mit Laertes — Act 5, S. 2 — ihre Erklärung finden. Hamlet sagt daselbst über seine mentale Negation, den Scheinwahnsinn, die »antic disposition«: (cfr. in Beziehung auf den Dichter die Aeusserung in dem Sonett 119 über »the distraction of this madding fever!«)

»You must needs have heard, how I am punish'd
With sore distraction. What I have done,
That might your nature, honour, and exception,
Roughly awake, I here proclaim was madness.
Was 't Hamlet wrong'd Laertes? Never, Hamlet:
If Hamlet from himself be ta'en away.
And when he 's not himself does wrong Laertes,,
Then Hamlet does it not; Hamlet denies it.
Who does it then? His madness. If 't be so,
Hamlet is of the faction that is wrong'd;
His madness is poor Hamlet's enemy.
Sir, in this audience,
Let my disclaiming from a purpos'd evil
Free me so far in your most generous thoughts,
That I have shot mine arrow o'er the house,
And hurt my brother.«

**) Cfr. oben pag. 22 sq.

selbst bleiben aber nicht, wie die Ideen des Platon dem Materiellen äusserlich, sondern die Form ist als das der Materie Immanente das gestaltende Princip. Sie steht daher in der genauesten Verbindung mit dem, was Wesenheit ist, und indem sie durch Aufhebung der Negation in dem Materiellen sich als das wahrhaft Positive erhält und ein bestimmtes individuelles Sein erzeugt, so ist sie als das Resultat der Gegensätze die höhere Einheit, in welcher sich das Widersprechende aufhebt, so dass sie demnach als das Beherrschende des Gegensatzes das Dritte oder dasjenige Mittlere ist, welches in dem Entgegengesetzten das mit sich Identische bleibt.“ Dies Mittlere tritt bestimmter als in dem Mittelbegriff des Schlusses — wie derselbe in der Aristotelischen Logik entwickelt worden ist — in der Ethik bei der Definition der Tugend hervor. Die Tugend selbst wird als die Mitte zwischen zwei Extremen bestimmt. Diese Mitte ist nicht eine, bloss quantitative, sondern sie wird durch die *φρόνησις* (die practische Klugheit, die selbstbewusste Thätigkeit des Geistes, als richtige Einsicht besonders in Bezug auf das Handeln) zu einer qualitativen Bestimmung der Vernunft, welche die beherrschende Einheit der vernunftlosen Triebe ist und in diesen sich als besondere Tugend individualisirt und sich somit zu den einzelnen Trieben, die in ihrem natürlichen Zustande das Unbestimmte, das Maasslose sind, ebenso verhält, wie die thätig wirksame Formbestimmung zu dem Materiellen. Aristoteles bestimmt in dem Gegensatze des Bewegt-Bewegenden, das unbewegt-bewegende Princip der göttlichen Vernunft, als ein Mittleres, welches ewig und Wesenheit und absolute Thätigkeit ist. Nach ihm ist das Denken der göttlichen Vernunft das sich in sich selbst Bewegende, denn der Geist verhalte sich denkend zu der gegenständlichen Welt nicht wie zu einem Anderen, sondern seine Richtung auf das Objective sei zugleich die Rückkehr in ihn selbst, wie die Kreisbewegung in ihren Anfang zurück und nicht aus sich selbst hinausgehe; daher sagt er, wo er die Ansicht Platons widerlegt, dass die Seele dasjenige sei, was sich selber bewege oder bewegen könne, „nicht die empfindende und begehrende Seele ist eine solche Kreisbewegung, sondern nur die denkende Vernunft, welche das Weltall beherrscht.“ *)

In Beziehung auf die Kunst, welche nach Aristoteles gerade ausschliesslich eine Aeusserung der Vernunftthätigkeit des Menschen und sein Eigenthum ist, durch welches er sich von den übrigen lebenden Geschöpfen auszeichnet, sagt der Philosoph, dass da die

*) Cfr. Biese a. a. O. I. 547. Amerk.

künstlerische Thätigkeit bestimmt werde durch die practische Vernunft, trete sie in eine nähere Beziehung zur Realisirung des höchsten Lebenszwecks,*) der Tugend und Sittlichkeit überhaupt. Die Kunst schaffe gleich der Natur organisch bildend, nur nicht, wie diese, bewusstlos und es habe daher das Kunstwerk gleichfalls seinen Zweck in sich selbst. Das Einzelne und Besondere, welches die Erfahrung darbiete, habe für dasselbe nur die Geltung eines Materials, über welches der Künstler, nach der dem Geiste inwohnenden Idee frei gebiete. Diese sei die gestaltende Formbestimmung, welche in einem wesentlichen Verhältnisse zu dem gegebenen Stoffe stehe und denselben als die beherrschende Einheit durchdringe, so dass ein wohlgegliedertes Ganze entstehe, in welches jedes Einzelne sich als Glied einfüge, ohne sich auf Kosten des Ganzen geltend zu machen und das Ebenmaass zu stören. Hierdurch werde im Kunstwerk das Vollkommene geleistet, welches eben so schwer, zu erreichen sei, als in der praktischen Thätigkeit die Tugend, die in ihrer Sphäre die gestaltende Formbestimmung für den vernunftlosen Theil der Seele sei. Die Kunst stehe in einer näheren Beziehung zu der theoretischen Thätigkeit des Geistes, zur Philosophie überhaupt, zu der sie auch von Seiten des schaffenden Künstlers in einer innern Beziehung stehe, insofern in diesem nicht das Einzelne und Besondere des zufälligen Seins, sondern das Allgemeine, die Idee wirksam sei, welche in dem Besonderen sich realisire und als die belebende Seele das Ganze von Innen herausgestalte. Eben deshalb sei die Poesie philosophischer als die Geschichte und indem sie in dem Besonderen das Allgemeine, das unter allen Verhältnissen sich Gleichbleibende und Wesentliche ausspreche, nehme sie den ganzen innern Menschen in Anspruch und trage durch diese ideelle Anregung zur Erhöhung des geistigen Lebens bei.

Das Allgemeine soll aber in der Poesie nicht (wie es z. B. im Mittelalter und noch zu Zeiten Shakespeares in den s. g. Moralitäten, Mysterien, Mirakelspielen etc. und in zeitgenössischen dramatischen Arbeiten geschah, in welchen die dramatischen Figuren in abstracte philosophische Begriffe aufgelöst und z. B. Laster und Tugend, Wahrheit, Gerechtigkeit, das Gute und Böse und dergleichen Begriffe für sich personificirt und agirend dargestellt wurden) abgesondert für sich wie in der Philosophie als Lehre, Lebensregel, als blosser Begriff und Gedanke auftreten, sondern es soll nach Aristoteles die treibende Macht lebendiger Individuen werden, so dass es mit

*) Cfr. oben pag. 26.

ihrer Person aufs innigste verschmolzen ist und die ganze innere Gemüthswelt durchdringe, ohne jedoch den Character auszuleeren zu einer bloß abstracten Form, sondern innerhalb des allgemeinen Pathos, welches die wesentliche Einheit bilde, bleibe die Fülle und Lebendigkeit der Individualität erhalten, wie sie sich entfalte in den verschiedenartigsten Zuständen und Lagen des Lebens. Das Allgemeine sei daher in der Poesie nicht ein unbestimmbares gehaltloses Etwas, sondern offenbare sich in der charactervollen Individualität der Person durch Wort und That, die der innern Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit gemäss sei, so dass das Einzelne, das Individuelle nicht ein Vereinzeltes, Zufälliges, bloß Aeusserliches bleibe, sondern innerlich bedingt und zusammengehalten werde durch das Allgemeine und somit bedeutsam sei, kurz Geist und Erscheinung hätten sich zum concreten Leben durchdrungen. Diese Bedeutsamkeit erstreckte sich bis auf die Ertheilung des Namens.*)

Was die Kunsttheorie des Aristoteles anbetrifft, so ist dieselbe als Gesetz für alle Zeiten anzusehen und als ein ewig gültiges Gesetz übereinstimmend von den drei grössten deutschen Dichtern

*) Cfr. Biese a. a. O. II. 665. 680. Der geehrte Verfasser, dessen vortreffliche Entwicklung der Aristotelischen Philosophie in ihrem innern Zusammenhange, wir dankbarlichst benutzen, schliesst seine Darstellung der Kunsttheorie des Aristoteles mit folgender Bemerkung: (II. 731) »Nicht wird aber wegen dieses« — des vorher entwickelten — »Zusammenhangs mit dem Ethischen die Kunst in den Dienst der Moral und Belehrung gestellt, denn sie ist eine freie, dem Menschengestalt inwohnende, selbstständig bildende Kraft, welche sich erhebend über das Sinnliche, neue Schöpfungen hervorruft, in welchen sich die Gegensätze und Widersprüche des endlichen Lebens in eine harmonische Einheit auflösen, wodurch ein reinigender, läuternder Einfluss auf das Gemüth ausgeübt wird. Je tiefer die Kunst eingriff in das gesammte Leben der Griechen, je selbstständiger sie sich als das Product der freischaffenden Geistesthätigkeit darstellte, um so anregender musste sie für den Forscherblick des Aristoteles sein, sie in allen ihren Richtungen zu betrachten, ihr Wesen und ihre Gesetze zu ergründen. Eine reiche Fülle von Kunstwerken lag vor ihm ausgebreitet; an diese trat er heran mit sicherem Anschauen und tiefeindringender Schärfe des Geistes. Das Einzelne fruchtbar ergreifend, entwickelte er aus dem Besonderen das schöpferisch Allgemeine, welches die Kunstwerke ins Leben gerufen hatte. Von hieraus ergab sich ihm ebensowohl der innere Zusammenhang als auch der Unterschied der einzelnen Künste, und in Bezug auf letztere stellte er namentlich für die Poesie die allgemeinen Gesetze fest, und wies diese in ihrer Besonderung noch näher nach in denjenigen beiden Dichtungsarten, welche die höheren, idealen Zwecke des Lebens zu ihrem Gegenstand haben, nämlich in der Tragödie und im Epos. Ueberall fasste er dem Princip seiner Philosophie gemäss Ideale und Reales, Form und Inhalt in ihrer gegenseitigen Durchdringung auf, beherrschte mit freiem, unbefangenen Blick den Reichthum seines Stoffs und legte somit zuerst den Grund zu einer wissenschaftlichen Behandlung der Kunst, wobei sich von Neuem die ächte Methode der Empirie bewährte, durch welche er die verschiedenen Seiten des realen Universum dem denkenden Geiste erst erschlossen hat.«

Lessing, Goethe und Schiller anerkannt worden. (Cfr. auch Ger-
vinus „Shakespeare“ II. 460.)

Ersterer, der wie wir in den Vorbemerkungen schon betont haben, Shakespeare mit den höchsten Kunstforderungen des Aristoteles in völliger Uebereinstimmung fand, sagt über die Theorie des Letzteren unter Anderem in dem Schlusscapitel der Hamburgischen Dramaturgie: „ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen meine eigenen Gedanken, die ich hier ohne Weitläufigkeit nicht äussern könnte. Indess stehe ich nicht an, zu bekennen, (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!) dass ich sie für ein ebenso unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklid nur immer sind. Ihre Grundsätze sind ebenso wahr und gewiss, nur freilich nicht so fasslich und daher mehr der Chikane ausgesetzt, als Alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, dass sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.“

Die Forderung des Aristoteles an die Tragödie und die Aufgabe, welche er dem tragischen Dichter gestellt hat, culminirt nun in dem Punkte: durch Mitleid und Furcht die Katharsis der Pathemata dieser Art zu Stande zu bringen, oder durch Mitleid und Furcht die Reinigung und Läuterung der Empfindungseindrücke dieser Art abschliesslich zu vollbringen.

Die dramatische Oeconomie ist diesem Endzweck der Tragödie untergeordnet.

Die schöpferische (plastische) Darstellung von Zuständen, welche diese Wirkung haben und mit welchen der Geist, (der Geliebte Shakespeares in den Sonetten) in dem die vollendete Formbestimmung und das Allgemeine ist, sich identificiren muss, begründet den eigenen pathematischen Zustand, (den mitleid- und furchterregenden Zustand, das Purgatorium — cfr. Sonette 118 und 119 — des Geistes im Drama Hamlet) indem das Vollendete und Gesunde, *) welches in ethischer Beziehung die Tugend

*) »Durch Kunst wird Dasjenige, dessen Form in der Seele ist, und die Form ist der Begriff des Besonderen und die erste Wesenheit; sie schliesst auch das Entgegengesetzte mit ein, weil die Wesenheit der Beraubung die entgegengesetzte Wesenheit ist; z. B. die Wesenheit der Krankheit ist die Gesundheit, durch deren Abwesenheit die Krankheit sich darstellt. Die Gesundheit aber ist der Begriff, der sowohl in der Seele als auch in der Wissenschaft das Bewegende und Bestimmende und als solches immaterielle Wesenheit ist; er ist das Höchste, zu welchem man im Denken gelangt, von wo man in der schaffenden Thätigkeit ausgeht, und was in dem Materiellen realisirt wird. Eben

ist, negirt und als abgestorben („dead seeing“ Sonett 67) erscheinen und das Unvollendete und Kranke, welches die Laster des Zuviel und Zuwenig sind, dargestellt werden muss.

Es verhält sich sonach die Formbestimmung, welche im Geiste (dem Wesen der Liebe Shakespeares in den Sonetten) ist zur Negation wie das Schöne zum Hässlichen, das Wahre zum Falschen, das Gesunde zum Kranken. In den Farben ist das Eins, welches als Maass das Eigenthümliche enthält, eine Farbe und zwar die weisse, denn aus dieser und aus dem Schwarzen entstehen die übrigen Farben: das Schwarze ist die Negation des Weissen, wie die Finsterniss (Schatten, Nacht) die Negation des Lichtes (Tages) ist. *)

Ein flüchtiger Blick auf die beschreibenden Gedichte, namentlich aber die Sonette Shakespeares, belehrt uns schon über die Bedeutsamkeit dieser Bilder der Formbestimmung und Negation in denselben. Die Gegensätzlichkeit des fair and foul, true and false, bright and dark, day and night, white and black wird in Beziehung auf die Erscheinung des Geliebten und der Muse des Dichters, in welcher der Effect der Negation sich darstellt, immer hervorgehoben. Auf die Muse wird namentlich in den Sonetten 127, 130 bis 132 das „black“ bezogen; da die Erscheinung des Schwarzen aber Folge der thätigen Wirksamkeit — cfr. das: fairing the foul with's arts false borrow'd face — des Geliebten, in dem die vollendete Formbestimmung und das Moment des Schönen ist, so wird jenes Schwarze und die damit behaftete Muse selbst für tragisch-schön erklärt. Unter bedeutungsvoller Bezugnahme auf das Alterthum (wir meinen an dieser Stelle auf die Aristotelische Farbentheorie) heisst es in dem Sonett 127, welches das erste Sonett in dem letzten Abschnitte des ganzen Sonettenkranzes ist, welcher Abschnitt sich hauptsächlich auf die tragische Muse des Dichter bezieht:

In the old age black was not counted fair,
Or if it were, it bore not beauty's name;

hierin stellt sich die Identität zwischen Denken und Schaffen dar, jenes bezieht sich auf das Princip und die Form, dieses auf das Letzte und Aeusserste des Denkens, welches zur That wird.« »Die Beraubung ist das der Materie eigenthümliche Negative und bezeichnet das noch unvollendete Sein; sie verhält sich zu der in sich vollendeten Formbestimmung, wie die Finsterniss zum Licht oder das Kranke zu dem Gesunden. Es giebt daher ein Sein der Beraubung nach oder ein noch unvollendetes Sein, aus welchem sich die vollendete Formbestimmung hervorbildet.« (Biese a. a. O. I. 436. 541.) Der Durch die Negation (Beraubung) bewirkte Krankheitszustand kommt in manchen Sonetten zum Ausdruck (cfr. Sonette 67, 111, 118, 119, 147 etc.) und wird die mit dem Geliebten identificirte Muse des Dichters in dem Sonette 79 ausdrücklich als krank bezeichnet.

*) Cfr. Biese a. a. O. I. 507. 538.

But now is black beauty's successive heir,
 And beauty slander'd with a bastard shame;
 For since each hand hath put on nature's power,
 Fairing the foul with art's false borrow'd face,
 Sweet beauty hath no name, no holy bower,
 But is profan'd, if not lives in disgrace.
 Therefore, my mistress' eyes are raven black,
 Her eyes so suited; and they mourners seem
 At such, who, not born fair, no beauty lack,
 Slandering creation with a false esteem:

Yet so they mourn, becoming of their woe,
 That every tongue says, beauty should look so. *)

Der Dichter bezeichnet seinen Geliebten in dem Sonett 20 als

»A man in hue, all hues in his controlling«

und sagt in dem obigen Sonett 67, indem er die durch die Negation bewirkte Infection und Kathäresis (infection — dead seeing) andeutet:

Why should false painting imitate his cheek
 And steal dead seeing of his living hue.

Die auch in andern Sonetten (cfr. Sonette 82 u. 104) vorkommende Allusion auf die Farbe des Geliebten ist auf die weisse Farbe — resp. das Licht **) zu beziehen, welche nach der Farbentheorie des Aristoteles das Eins ist, und als Maass das Eigenthümliche enthält, ähnlich wie der Geliebte (die Vernunft, der Geist) das Eins und in diesem die Formbestimmung und das Allgemeine enthalten ist.

Hiernach müssen auch die beiden Sonette 98 und 99 ihre Erklärung finden, in welchen die Farben der Blumen auf den Geliebten bezogen werden und in Uebereinstimmung mit dem obigen „a man in hue, all hues in his controlling“ alle Farben auf ihn die maassgebende „you pattern of all those“ zurückgeführt oder als ihm entwandt bezeichnet werden. Diese Sonette lauten:

From you have I been absent in the spring,
 When proud-pied April, dress'd in all his trim,
 Hath put a spirit of youth in every thing,
 That heavy Saturn laugh'd and leap'd with him:
 Yet nor the lays of birds, nor the sweet smell
 Of different flowers in odour and in hue,
 Could make me any summer's story tell,
 Or from their proud lap pluck them where they grew:

*) Indem Regis »Shakespeare Almanach« S. 343 in Veranlassung des Sonetts 127 auf verlorene Liebesmühe Act. 4, S. 3 Bezug nimmt, sagt derselbe »unser Sonett und die Liebesmühe, die die Ausleger zwischen 1591 und 1594 setzen, mögen daher wohl ziemlich von gleichem Datum sein.« Diese Annahme würde mit unsern Ermittlungen stimmen, wonach die ersten 126 Sonette in den Jahren 1591 bis 1594 entstanden sind, während der Dichter an dem Drama Hamlet gearbeitet hat.

**) Cfr. oben pag. 23 und Anmk.

Nor did I wonder at the lily's white,
Nor praise the deep vermilion in the rose;
They were but sweet, but figures of delight,
Drawn after you; you pattern of all those.

Yet seem'd it winter still, and, you away,
As with your shadow I with these did play:

The forward violet thus did I chide: —
Sweet thief, whence didst thou steal thy sweet that smells,
If not from my love's breath? the purple pride
Which on thy soft cheek for complexion dwells,
In my love's veins thou hast too grossly dyed.
The lily I condemned for thy hand,
And buds of marjoram had stol'n thy hair:
The roses fearfully on thorns did stand,
One blushing shame, another white despair;
A third, nor red nor white, *) had stolen of both,
And to this robbery had annex'd thy breath;
But, for his theft, in pride of all his growth
A vengeful canker eat him up to death.

More flowers I noted, yet I none could see,
But sweet or colour it had stol'n from thee.

Aber auch im Drama Hamlet, in welchem die schöpferische Thätigkeit, welche sich durch den Begriff der Negation verwirklicht, zur Erscheinung kommt, tritt uns das Weiss-Schwarz, die Sinnbilder der Formbestimmung und Negation allenthalben entgegen. Die Infection und Kathäresis ist nach der Erzählung des Geistes bewirkt worden durch das Schwarze — with juice of cursed hebenon **) — welches der Bewegung nach mit dem Weissen (swift as quicksilver) parallelisirt und gleichfalls, in Andeutung der zersetzenden und zerstörenden Wirkung, mit dem Weissen (like eager droppings into milk) bildlich in Verbindung gesetzt wird. Als Folge der Infection und Kathäresis befindet der Geist sich im mitleids- und furchterregenden Zustande, im Fegefeuer, und ist verdammt die Nacht (Bild der Negation) zu beschreiten, es erscheint an der geistigen Persönlichkeit als eigenthümliches

*) Hinsichtlich der nicht genannten dritten Farbe bemerkt Regis »Skakespeare Almanach« S. 339. „Sollte vielleicht im 3 Quatrain die »weder rothe noch weisse Rose« auf die gemeinsame »grauliche« ja »schwarze« Geliebte anspielen?« Die nicht genannte dritte Farbe dürfte die schwarze (Bild der Negation) sein.

**) Wie wir schon andeuteten, dürfte der Inhalt der Dichtung »Venus and Adonis« namentlich die Destruction des Adonis sich auf den zerstörenden Einfluss der Negation beziehen. Der Adonis, welcher »suck'd an earthly mother« aber der Sonne Licht verleihen kann, dürfte der imaginaire Geliebte, das geistige Wesen des Dichters sein (cfr. Sonett 53). Sein Tod wird auf das Schwarze bezogen:

»Love's golden arrow at him should have fled,
And not death's ebon dart, to strike him dead.«

Kennzeichen das *sable-silver'd* — schwarzweiss — im Barte desselben. Auch in der pathetischen Rede über die That des Pyrrhus und Vernichtung des Priamus — welche Rede symbolisch ist für die vernichtende Wirkung der Negation in Beziehung auf den Geist und dessen Glückszustand (cfr. Nic. Ethik Buch 1 Cap. 10. 13—19 u. Cap. 9. 11.) — ist die nachdrückliche Betonung der „*sable arms*“ — schwarzen Waffen — des Pyrrhus — „*black as his purpose*“, welche überdies noch mit der Nacht verglichen und als das Weisse (*milky head of reverend Priam*) vernichtend, geschildert werden, wohl zu beachten. In „*the rape of Lucrece*“ wird die That des Pyrrhus als Parallele zu der des Tarquin genannt, in beiden Fällen wird die zerstörende Wirkung der Negation — Beraubung *) — allegorisirt. Die Nacht ist wie bemerkt Bild der Negation, in Beziehung auf welche die Lucrece nach ihrer Violation (die auf die Erscheinung der tragischen Muse des Dichters, sowie diese in „*A lover's complaint by William Shakespeare*“ als Folge der beraubenden Thätigkeit sich darstellt, zu beziehen ist) klagt:

O, comfort-killing night, image of hell!
 Dim register and notary of shame!
 Black stage for tragedies and murders fell!
 Vast sin-concealing chaos! nurse of blame!
 Blind muffled bawd! dark harbour for defame!
 Grim cave of death, whispering conspirator
 With close-tongu'd treason and ravisher!

O, hateful, vaporous, and foggy night!
 Since thou art guilty of my cureless crime,
 Master thy mists to meet the eastern light,
 Make war against proportion'd course of time:
 Or if thou wilt permit the sun to climb
 His wonted height, yet ere he go to bed,
 Knit poisonous clouds about his golden head.

With rotten damps ravish the morning air;
 Let their exhal'd unwholesome breaths made sick
 The life of purity, the supreme fair,

*) Auf die Deprivation — Beraubung — durch die Formbestimmung die im Geiste ist, alludirt auch Horatio ausdrücklich, indem er Hamlet warnt, der Lockung (beckon) des Geistes, die sein Verderben und Untergang — Präcipiz, wofür als Sinnbild »*the dreadful summit of the cliff*« erscheint — bewirken könne, zu folgen, er sagt:

»What, if it tempt you toward the flood, mylord,
 Or to the dreadful summit of the cliff,
 That beetles o'er his base into the sea,
 And there assume some other horrible form
 Which might deprive your sovereignty of reason,
 And draw you into madness?«

Ere he arrive his weary noon-tide prick;
 And let thy musty vapours march so thick,
 That in their smoky ranks his smother'd light
 May set at noon, and make perpetual night.

Were Tarquin night, as he is but night's child,
 The silver-shining queen he would distain;
 Her twinkling handmaids too, by him defil'd,
 Through night's black bosom should not peep again:
 So should I have copartners in my pain;
 And fellowship in woe doth woe assuage,
 As palmers chat makes short their pilgrimage.

— — — — —

Die Verbindung der Bilder der Formbestimmung und Negation „day and night“ ist in den Sonetten 27, 28 und 43 charakteristisch und wird namentlich in dem Sonett 28 die Gegensätzlichkeit hervorgehoben und betont, dass dieselben sich die Hand reichen um den Dichter zu quälen. Diese Sonette lauten:

Sonett 27. Weary with toil I haste me to my bed,
 The dear repose for limbs with travel tired;
 But then begins a journey in my head,
 To work my mind, when body's work's expired:
 For then my thoughts (from far where I abide)
 Intend a zealous pilgrimage to thee,
 And keep my dropping eyelids open wide,
 Looking on darkness which the blind do see:
 Save that my soul's imaginary sight
 Presents thy shadow to my sightless view
 Which, like a jewel hung in ghastly night,
 Makes black night beauteous, and her old face new.
 Lo! thus by day my limbs, by night my mind,
 For thee, and for myself, no quiet find.

Sonett 28. How can I, then, return in happy plight,
 That am debarr'd the benefit of rest?
 When day's oppression is not eas'd by night,
 But day by night, and night by day, oppress'd?
 And each, though enemies to either's reign,
 Do in consent shake hands to torture me;
 The one by toil, the other to complain
 How far I toil, still farther off from thee.
 I tell the day, to please him thou art bright,
 And dost him grace when clouds do blot the heaven:
 So flatter I the swart-complexion'd night,
 When sparkling stars twine not, thou gild'st the even:
 But day doth daily draw my sorrows longer,
 And night doth nightly make grief's length seem stronger.

Sonett 43. When most I wink, then do mine eyes best see,
 For all the day they view things unrespected;

But when I sleep, in dreams *) they look on thee,
 And darkly bright are bright in dark directed.
 Then thou, whose shadow shadows doth make bright,
 How would thy shadow's form, form happy show
 To the clear day with thy much clearer light,
 When to unseeing eyes thy shade shines so?
 How would, I say, mine eyes be blessed made
 By looking on thee in the living day,
 When in dead night thy fair imperfect shade
 Through heavy sleep on sightless eyes doth stay?
 All days are nights to see, till I see thee,
 And nights bright days, when dreams do show thee me.

In dem Sonett 144 unterscheidet der Dichter zunächst seinen Geliebten von seiner tragischen Muse und bezieht auf ersteren die Bilder der Formbestimmung, auf letztere die der Negation, indem er schliesslich wiederum beide mit einander identificirt und den durch die thätige Wirksamkeit hervorgerufenen Ambiguitätszustand des Geliebten andeutet:

Two loves I have of comfort and despair,
 Which like two spirits do suggest me still:
 The better angel is a man, right fair,
 The worser spirit a woman, colour'd ill.
 To win me soon to hell, my female evil
 Tempteth my better angel from my side,
 And would corrupt my saint to be a devil,
 Wooing his purity with her foul pride.
 And whether that my angel be turn'd fiend,
 Suspect I may, yet not directly tell;

*) Mit den nächtlichen Träumen sind selbstverständlich die dichterischen Phantasien die »fine frenzy« gemeint. Ueber die reproductive Einbildungskraft (*φαντασία*, zu welcher sowohl das Gedächtniss als auch die Erinnerung gehört) und den traumhaften Zustand heben wir, aus der Bieseschen Darstellung der Aristotelischen Philosophie II. 159, folgende, auch an den Zustand der Lady Macbeth (*insania nocturna*) erinnernde, Bemerkung hervor: — — — — »Es giebt aber auch Manche, welche schlafend aufstehen und solches thun, was Wachende thun; dies kann jedoch nicht ohne ein gewisses Bild und eine gewisse Wahrnehmung geschehen. Sie gehen nemlich umher, sehend wie die Wachenden, und ihnen wird zu Theil die Wahrnehmung von Umständen, obgleich sie nicht wachen und auch nicht träumen, Es tritt nämlich ferner zu den Sinnen, durch welche die wahrnehmbaren Einzelformen aufgefasst werden, noch diejenige Thätigkeit hinzu, vermöge welcher sich die äussern Wahrnehmungen zu inneren Bildern gestalten, und eben dieser Thätigkeit, welche als Einbildungskraft wirksam ist, gehört der mit dem Schlaf zusammenhängende Zustand des Träumens an. Denn der Traum ist ein Bild (*φαντασμα*), das hervorgeht aus der Bewegung der Gefühlsfähigkeit, die durch einen grösseren Andrang der Wärme während des Schlafs erzeugt wird; denn bei Nacht, wo die besonderen Sinne unthätig sind und nicht wirksam sein können, indem die Wärme aus den äussern Theilen sich nach innen zieht, tritt besonders dasjenige Princip hervor, von wo die Sinne ihren Ursprung nehmen, und es tauchen hier alle Erscheinungen und Bewegungen auf, die durch die Sinne im Innern entstanden sind.« Cft. Nic. Ethik VII. 3 § 7 sq.

But being both from me, both to each friend,
 I guess one angel in another's hell:
 Yet this shall I ne'er know, but live in doubt
 Till my bad angel fire my good one out.

Die Verfinsterung, welche durch die Negation (für welche die Finsterniss als Bild erscheint) bewirkt wird in Beziehung auf den Geliebten, (den Geist in dem die Formbestimmung, für welche das Licht — die Sonne — sinnbildlich ist) kommt zum Ausdruck in dem Sonett 33:

Full many a glorious morning have I seen
 Flatter the mountain tops with sovereign eye,
 Kissing with golden face the meadows green,
 Gilding pale streams with heavenly alchymy;
 Anon permit the basest clouds to ride
 With ugly rack on his celestial face,
 And from the forlorn world his visage hide,
 Stealing unseen to west with this disgrace.
 Even so my sun one early morn did shine,
 With all triumphant splendour on my brow;
 But out, alack! he was but one hour mine, *)
 The region cloud hath mask'd him from me now.
 Yet him for this my love no whit disdaineth;
 Suns of the world may stain, when heaven's sun staineth.

Auf den Effect der thätigen Wirksamkeit in dem mit der Negation behafteten Materiellen beziehen sich auch die beiden folgenden Sonette:

Sonett 34. Why didst thou promise such a beauteous day,
 And make me travel forth without my cloak,
 To let base clouds o'ertake me in my way,
 Hiding thy bravery in their rotten smoke?
 'T is not enough that through the cloud thou break,
 To dry the rain on my storm-beaten face,
 For no man well of such a salve can speak
 That heals the wound, and cures not the disgrace:
 Nor can thy shame give physic to my grief;
 Though thou repent, yet I have still the loss:
 Th' offender's sorrow lends but weak relief
 To him that bears the strong offence's cross.
 Ah! but those tears are pearl, which thy love sheds,
 And they are rich and ransom all ill deeds.

*) Es verdient die besondere Betonung, dass der Dichter seinen Geliebten nur eine sehr kurze Zeit unverfinstert oder unmaskirt besessen hat, beachtet zu werden und unterstützt dieselbe unsere frühere Entwicklung, wonach der Dichter sich vom Jahre 1591 an, das Anundfürsichsein der Vernunftthätigkeit schon gedacht und die Idee vermittelt der Negation verwirklicht hat. Die Verfinsterung oder Maskirung durch die »region cloud« bezieht sich unbezweifelt auf die Negation oder auf die immanente Thätigkeit in der mit der Negation behafteten Materie, durch deren Effect der Dichter sich beschämt fühlt und angeschwärzt »like the dyer's hand.« (Sonett 111).

Sonett 35. No more be griev'd at that which thou hast done:
 Roses have thorns, and silver fountains mud;
 Clouds and eclipses stain both moon and sun
 And loathsome canker lives in sweetest bud
 All men make faults, and even I in this,
 Authorizing thy trespass with compare;
 Myself corrupting, salving thy amiss,
 Excusing thy sins more than thy sins are:
 For to thy sensual fault I bring in sense,
 Thy adverse party is thy advocate,
 And 'gainst myself a lawful plea commence.
 Such civil war is in my love and hate,,
 That I an accessory needs must be
 To that sweet thief which sourly robs from me.

Die Wirkung der Negation in Beziehung auf die Purität des Geliebten wird namentlich in folgenden Sonetten hervorgehoben und erscheint die Negation, in Andeutung des durch dieselbe bewirkten krankhaften Zustandes, im Bilde des Krebseschadens, des Wurms in der Knospe, der Vergiftung und der Verwesung.

Sonett 70. That thou art blam'd shall not be thy defect,
 For slander's mark was ever yet the fair;
 The ornament of beauty is suspect,
 A crow that flies in heaven's sweetest air.
 So thou be good, slander doth but approve
 Thy worth the greater, being woo'd of time;
 For canker vice the sweetest buds doth love,
 And thou present'st a pure unstained prime.
 Thou hast past by the ambush of young days,
 Either not assail'd, or victor being charged;*)
 Yet this thy praise cannot be so thy praise,
 To tie up envy, evermore enlarged:
 If some suspect of ill mask'd not thy show,
 Then, thou alone kingdoms of hearts shouldst owe.

Sonett 94. They that have power to hurt, and will do none,
 That do not do the thing they most do show,

*) Wir sind berechtigt uns auf diese Strophen:

»Der Jugend Nachstellungen und Gefahren
 Entgingst Du siegreich oder unversehrt«
 oder »Der Jugend Lockung hast Du widerstanden
 Und galt es Kampf, so siegtest Du im Streit«

für unsere Auffassung zu berufen, dass es nicht gerechtfertigt ist, Shakespeare persönlich lockere Sitten, während irgend einer Lebenszeit zu imputiren und weil er in genialer Weise die menschlichen Leidenschaften darzustellen vermocht hat, anzunehmen, dass er Erfahrungen an sich selbst gemacht habe. Das Wort des Strabo dürfte hier am rechten Orte sein: »Die Trefflichkeit des Dichters ist innig verbunden mit der des Menschen, und es ist nicht möglich, dass der ein guter Dichter werde, der nicht schon vorher ein guter Mensch war!« (Stahr, Arist. Poet. S. 41.)

Who, moving others, are themselves as stone,
 Unmoved, cold, and to temptation slow;
 They rightly do inherit heaven's graces,
 And husband nature's riches from expense;
 They are the lords and owners of their faces,
 Others but stewards of their excellence.
 The summer's flower is to the summer sweet,
 Though to itself it only live and die;
 But if that flower with base infection meet,
 The basest weed outbraves his dignity;
 For sweetest things turn sourest by their deeds:
 Lilies*) that fester smell far worse than weeds.

Sonett 95. How sweet and lovely dost thou make the shame,
 Which, like a canker in the fragrant rose,
 Doth spot the beauty of thy budding name?
 O, in what sweets dost thou thy sins enclose!
 That tongue that tells the story of thy days,
 (Making lascivious comments on thy sport)
 Cannot dispraise but in a kind of praise;
 Naming thy name blesses an ill report.
 O! what a mansion have those vices got,
 Which for their habitation chose out thee,
 Where beauty's veil doth cover every blot,
 And all things turn to fair that eyes can see!
 Take heed, dear heart, of this large privilege;
 The hardest knife ill us'd doth lose his edge.

Auf die thätige Wirksamkeit in der mit der Negation be-
 hafteten Materie, die dadurch bewirkte Anschwärzung „like the
 dyer's hand“ und den Krankheitszustand der äussern Erscheinung
 nach, beziehen sich namentlich die folgenden Sonette:

Sonett 111. O! for my sake do you with fortune chide,
 The guilty goddess of my harmful deeds,
 That did not better for my life provide
 Than public means, which public manners breeds:
 Thence comes it that my name receives a brand;
 And almost thence my nature is subdu'd
 To what it works in, like the dyer's hand.
 Pity me, then, and wish I were renew'd,
 Whilst, like a willing patient, I will drink
 Potions of eysel 'gainst my strong infection;
 No bitterness that I will bitter think,
 Nor double penance, to correct correction.
 Pity me, then, dear friend, and I assure ye,
 Even that your pity is enough to cure me.

*) Die weisse Farbe, woran wir erinnern, ist Bild der Formbestim-
 mung, wie diese in dem Geliebten, dem Geiste enthalten ist. Auch im
 Sonett 99 wird die Lilie auf den Geliebten bezogen.

Sonett 118. Like as, to make our appetites more keen,
 With eager compounds we our palate urge;
 As, to prevent our maladies unseen,
 We sicken to shun sickness when we purge;
 Even so, being full of your ne'er-cloying sweetness,
 To bitter sauces did I frame my feeding;*)
 And, sick of welfare, found a kind of meetness
 To be diseas'd, ere that there was true needing.
 Thus policy in love, t'anticipate
 The ills that were not, grew to faults assur'd,
 And brought to medicine a healthful state,
 Which, rank of goodness, would by ill be cur'd;**)
 But thence I learn, and find the lesson true,
 Drugs poison him that so fell sick of you.

Sonett 119. What potions have I drunk of syren tears
 Distill'd from limbecks foul as hell within,***)
 Applying fears to hopes, and hopes to fears,
 Still losing when I saw myself to win!
 What wretched errors hath my heart committed,
 Whilst it hath thought itself so blessed never!
 How have mine eyes out of their spheres been fitted,
 In the distraction of this madding fever!
 O benefit of ill! now I find true,
 That better is by evil still made better;
 And ruin'd love, when it is built anew,
 Grows fairer than at first more strong, far greater.
 So I return rebuk'd to my content,
 And gain by ill thrice more than I have spent.

*) Wie in den Farben das Schwarze die Negation des Weissen ist, so ist in den Geschmacksarten das Salzige und Bittere die Beraubung (Negation) des Süssen (cfr. Biese II. 152). Das »eager droppings into milk« (drops of acid; sal acidum) in der Erzählung des Geistes (Act I, S. 5) und das »eager compound« und »bitter sauces« in dem vorstehenden Sonette, dürfte hiedurch näher erklärt werden. Die maassgebende (weisse) Farbe und das Süsse sind Bilder der Formbestimmung, welche neben den andern bezüglichlichen Bildern, in der verschiedensten Weise in den Sonetten, auf den Geliebten, den denkenden Geist, in dem die vollendete Formbestimmung ist, bezogen werden.

**) Hinsichtlich der hier angedeuteten Güte die die eigne Kathäresis zur Folge hat, erinnern wir an die Worte des Königs im Drama Hamlet Act IV, S. 7, »goodness, growing to a pleurisy, dies in his own too-much« und beziehen uns rücksichtlich der aufopfernden Güte des Dichters auf das Schlusswort. Cfr. die oben pag. 28 citirten Worte des alten Adam im Drama »As you like it.«

***) Hinsichtlich der Erwähnung genossener Tränke von »syren tears distill'd from limbecks foul as hell within,« machen wir darauf aufmerksam, dass die hier gedachte Destillation bildlich ist für den Process, welcher durch die Negation — die das Pathos, den Krankheits- und Ambiguitätszustand verursacht — bewirkt wird und im Drama Hamlet als Chemismus sich darstellt, indem der Dichter durch ein Hervorbringen reagirender Gebilde (Plasma) aus dem eigenen Sein und Wesen, aus seiner gemischten Natur, sich selbst plastisch gestaltet. Auf die dämonische Thätigkeit alludirt das vorstehende Sonett, in welchem die Tränke von »syren tears distill'd«, (welche mit dem wahnsinnigen Fieberzustand in

Die Negation ist auch der Fluch — curse! — (cfr. das „cursed hebenon“) Auf den Fluch alludirt das Sonett 84, in welchem besonders betont wird, dass der Geliebte in dem Geschaffenen das mit sich Identische ist.

Verbindung stehen) dieselbe Rolle spielen wie im Drama Hamlet (Act I, S. 5) das »leperous distilment« »in a phial« aus dem Schwarzen («cursed hebenon») welches dort als plastische Lymphe erscheint, indem es die Skytitis mit ihren organischen Erscheinungen (»a most instant tetter bark'd about most lazar-like, with vile and loathsome crust«) und das Dasein des Geistesheros im thymopathischen, purgirenden Zustande bewirkt hat, welche Darstellung sinnbildlich ist, für die organisch bildende, plastische Kunstthätigkeit mit ihren krankhaften Erscheinungen, dem Zuviel und Zuwenig der Laster. Bei dieser Gelegenheit bemerken wir, dass Hamlets Plastographie auf dem Schiffe, eben durch den plastischen Character der thätigen Wirksamkeit des Dichters ihre Erklärung finden muss. Diese bedingt die antike Selbstverleugnung und wird in Hamlets mentaler Negation (der »antic disposition« Act I, S. 5) hypostasirt. Die Negation verhält sich zur formbestimmenden Fähigkeit des Geistes wie das Falsche zum Wahren und wird das sich in der negativen Thätigkeit des Dichters bemerkbar machende (einem höheren Zwecke, einem Heilzwecke in sittlicher Beziehung dienende) Falsche und Trügerische in dem Materiellen, auch durch Hamlets förmliche Schriftnachahmung und Verfälschung, bei welcher er von dem Siegel seines Vaters, des Geistes, Gebrauch macht. symbolisirt. Mit der Skytitis (σχυτός: Haut, Leder) dürfte aber die Bezeichnung »tann'd antiquity« (Son. 62) und »tan sacred beauty« (Son. 115) sowie die Erwähnung des »Tanner« im Drama Hamlet Act 5 S. 1 in Verbindung stehen.

In Beziehung auf die oben erwähnte plastische Lymphe, (Lympha, von griech. Ursprung — *λῦμα*, *λῦπη*? — lat. wässerige Feuchtigkeit im Blut, Blutwasser; lymphaticus: wahnsinnig; cfr. die obige Andeutung: »this madding fever«) als welche die Negation erscheint, die den lymphatischen Zustand und die Kathäresis des Dichtergeistes bewirkt — wobei wir nach Auffassung der Weisen aller Zeiten und namentlich denn auch Shakespeare's, das Laster, die Sünde, als Wahnsinn und Krankheit ansehen — so machen wir mit Rücksicht auf den in der Einleitung dieses Abschnitts angedeuteten ideellen Vorwurf der Shakespeare'schen Dichtung »The rape of Lucrece« — wornach die Beraubung der Keuschheit, die Violation der Lucrezia durch den Tarquin gleichbedeutend ist der Violation der Muse des Dichters, wie dieselbe durch die Beraubung (Negation) verursacht wird — auf die charakteristische Schilderung der Erscheinungen bei der die Katharsis (die sittliche Reinigung) zum Zwecke habende Kathäresis (Vernichtung, Tödtung) der Lucrezia aufmerksam; es heisst daselbst nach Erzählung der reinigenden That:

And from the purple fountain Brutus drew
The murderous knife, and as it left the place,
Her blood, in poor revenge, held it in chase;
And bubbling from her breast, it doth divide
In two slow rivers, that the crimson blood
Circles her body in on every side,
Who like a late-suck'd island vastly stood,
Bare and unpeopled, in this fearful flood.
Some of her blood still pure and red remain'd
And some look'd black, and that false Tarquin stain'd.
About the mourning and congealed face
Of that black blood a watery rigol goes,
Which seems to weep upon the tainted place:
And ever since, and pitying Lucrece' woes,
Corrupted blood some watery token shows;
And blood untainted still doth red abide,
Blushing at that which is so putrify'd.

Who is it that says most? which can say more,
 Than this rich praise, that you alone are you?
 In whose confine immured is the store,
 Which should example where your equal grew.
 Lean penury within that pen doth dwell,
 That to his subject lends not some small glory;
 But he that writes of you, if he can tell
 That you are you, so dignifies his story,
 Let him but copy what in you is writ,
 Not making worse what nature made so clear,
 And such a counterpart shall fame his wit,
 Making his style admired every where.

You to your beauteous blessings add a curse,
 Being fond on praise, which makes your praises worse.

Die ersten 17 Sonette, worin der Geliebte (der an und für sich gedachte Geist) aufgefordert wird, sich in einem Sohne, einem Kinde zu verewigen, haben wir schon oben auf das Drama Hamlet und den Haupthelden: den Sohn und das Kind des in diesem Drama handelnd auftretenden Geistes beziehen müssen.

In dem Sonett 13 wird von dem „sweet semblance“ gesprochen, welches der Geliebte einem Andern geben soll:

Against the stormy gusts of winter's day
 And barren rage of death's eternal cold

und haben wir die „sweet semblance“, den schönen Schein und die Aehnlichkeit des Geistes (namentlich auch rücksichtlich dessen negativen Thätigkeit) in Hamlet und seiner Simulation zu suchen. Auf diese Hypostase und „sweet self“ des Geliebten, (cfr. Sonett 4) nämlich Hamlet und dessen Destruction, welche der hervorbringenden schöpferischen Kraft nach eine Selbstvernichtung und Aufhebung ist, — der Beruhigung (des quietus) der belebenden aber auch destructiven schöpferischen Kraft („nature sovereign mistress over wrack“) des Feuers des göttlichen Kunstschmiedes *) (Vulkan,

*) Zur Erklärung des »quietus« der Natur, oder der immanenten Schöpferkraft, dürfte der Mythos vom Vulkanus Quietus zu berücksichtigen sein, durch den auch die Bezeichnung des Polonius als Fischhändlers, von Seiten Hamlets ihre nähere Deutung finden dürfte. Wir haben es in dem Drama Hamlet gewissermaassen mit der Rechenschaft (audit) und dem Quietus in Hinsicht auf die dämonische Kraft — wie dieselbe sich in schöpferischer Darstellung der Leidenschaften zeigt — des göttlichen Kunstschmiedes, der der Reinigung (Katharsis) der Leidenschaften halber selbst purgirt — (Sonett 118) sich im Feuer — »confin'd to fast in fires« — im Purgatorium befindet, zu thun und ist das Drama wie früher bemerkt als die Aetiologie der Leidenschaft und des Pathos desselben anzusehen. Die Fischer — und Polonius bedient sich in Hinsicht auf das Negiren des moralischen Zustandes seines Sohnes gerade des Bildes des Fischens um den Wahrheitskarpfen zu fangen — hatten auf der area Vulkani in Rom die Fische feil zu bieten, welche jeder Familienvater dem Vulkanus, in dem die beseelende und bildende aber auch zerstörende Naturkraft des Feuers personificirt erscheint, als Opfer in der Weise zu bringen hatten, dass sie dieselben ins Feuer warfen. (cfr. Preller, römische Mythologie S. 529)

dessen Werkzeug Hamlet Act III S. 2 parallelisirt mit seinen Imaginationen, die vom Geiste ausgehen) halber — dürfte sich das Sonett 126, mit dem ein bedeutsamer und augenfälliger Abschnitt in dem Sonettenkranze gemacht wird, beziehen und dieses Sonett hiernach zu deuten sein. Es scheint, dass der Dichter 3 bis 4 Jahre an dem Drama Hamlet gearbeitet hat und dass während dieser Zeit die ersten 126 Sonetten successive entstanden sind. Selbstverständlich dürfte es wohl sein, dass der Dichter in diesem Zeitraume auch andere seiner dramatischen Werke gefördert hat, auf eine solche Förderung anderer Arbeiten dürfte sich die Absenz nach den Sonetten 97—101 beziehen.

Das Sonett 126 lautet:

O thou, my lovely boy! who in thy power
Dost hold Time's fickle glass, his sickle, hour;
Who hast by waning grown, and therein show'st
Thy lovers withering, as thy sweet self grow'st;
If nature, sovereign mistress over wrack,
As thou goest onwards still will pluck thee back,
She keeps thee to this purpose, that her skill
May time disgrace, and wretched minutes kill.
Yet fear her, O thou minion of her pleasure!
She may detain, but not still keep her treasure:
Her audit, though delay'd, answer'd must be,
And her quietus is to render thee.

Nach dem alten Glauben wurde das menschliche Seelenleben als dem Feuer verwandt angesehen, worauf der Dichter in dem Sonett 45 — cfr. das »purging fire« daselbst — alludirt. Die Bezeichnung »Quietus«, mit welcher jene Opferung in Verbindung steht, dürfte sich auf die Beruhigung der verheerenden Kraft des Feuers beziehen und kann, da das Feuer mit dem Seelenleben in Verbindung gesetzt wird, allegorisch auf die Beruhigung der Leidenschaften bezogen werden. In dem Materiellen hat nun der Sophist Polonius hauptsächlich das Opfer des Quietus wegen durch seine Kinder zu bringen und dürfte auf die paralogistische Thätigkeit die Bezeichnung als »fishmonger« (cfr. auch oben pag. 62 Anmerk.) zurückzuführen sein. Der Geliebte des Dichters, der Geist, der das Allgemeine, die immanente Schöpferkraft gewissermaassen selbst ist, bringt des Quietus dieser belebenden und beseelenden aber auch wiederum zerstörenden Kraft halber, das Opfer in seiner Hypostase, seinem »sweet self« Hamlet, durch dessen Destruction. Hiedurch dürfte der Appell an den Geliebten in den Schlussstrophen des Sonetts 4 zu erklären sein, welcher so lautet:

For having traffic with thyself alone,
Thou of thyself thy sweet self dost deceive.
Then how, when nature calls thee to be gone,
What acceptable audit canst thou leave?
Thy unus'd beauty must be tomb'd with thee,
Which, used, lives th' executor to be.

Wir beschränken uns hier auf diese allgemeinen Andeutungen, einer vollständigen dialektischen Fixirung des Allgemeinen des Dramas Hamlet muss die nähere Entwicklung vorbehalten bleiben, nur erinnern wir noch daran, dass das Drama Hamlet gerade das schöpferische Sein (τὸ τί ἦν εἶναι) die »audit« und die »used beauty« ist, welche letztere das »tomb'd with thee«, wie dieses durch das Hineinführen der personificirten Kräfte Hamlet und Laertes ins Grab versinnbildlicht wird, in monumentaler Weise executirt.

In der Schlussserie der Sonette von 127 bis 154 werden die Bilder der Negation „black“, „false“, „foul“, „dark“ („night“) auf die Erscheinung der „mistress“ — der tragischen Muse — des Dichters bezogen, indessen da diese Erscheinung eine Folge ist der schöpferischen Thätigkeit des Geliebten (des Geistes) in dem die Formbestimmung und der eigentlich mit der Muse identisch ist (cfr. Sonett 20 „the master — mistress of my passion“) werden die Bilder der Formbestimmung „white“, „truth“, „true“, „fair“, „bright“ („day“) insofern auf die tragische Muse „mistress“ angewandt, dass ihr „black“ für schön erklärt wird. Die Antinomie, der Widerspruch der Vernunft mit sich selbst, wie die Negation eines vollendeten und gesunden Zustandes — der durch die Tragödie hervorzubringenden Wirkungen von Mitleid und Furcht halber — denselben bewirkt, wornach das göttliche Denken zu einem Leiden wird, kömmt hauptsächlich in den folgenden Sonetten zum Ausdruck und begründet das Widersprechende in denselben und überall den Ambiguitätszustand des Sonettisten an sich und im Verhältniss zu den von ihm unterschiedenen Theilen resp. zu seiner Kunstpraktik, die er als Person denkt. Wir beziehen uns hinsichtlich dieses Zustandes auf die bereits vorstehend mitgetheilten Sonette 127 und 144 sowie ferner auf folgende Sonette:

Sonett 129. Th' expense of spirit in a waste of shame
 Is lust in action; and till action, lust
 Is perjur'd, murderous, bloody, full of blame,
 Savage, extreme, rude, cruel, not to trust;
 Enjoy'd no sooner but despised straight;
 Past reason hunted, and no sooner had,
 Past reason hated, as a swallow'd bait,
 On purpose laid to make the taker mad:
 Mad in pursuit, and in possession so;
 Had, having, and in quest to have, extreme;
 A bliss in proof, — and prov'd, a very woe;
 Before, a joy propos'd; behind, a dream.
 All this the world well knows, yet none knows well
 To shun the heaven that leads men to this hell.

Sonett 130. My mistress' eyes are nothing like the sun;
 Coral is far more red than her lips' red:
 If snow be white, why then her breasts are dun;
 If hairs be wires, black wires grow on her head.
 I have seen roses damask'd, red and white,
 But no such roses see I in her cheeks;
 And in some perfumes is there more delight
 Than in the breath that from my mistress reeks.
 I love to hear her speak, yet well I know
 That music hath a far more pleasing sound:

I grant I never saw a goddess go;
 My mistress, when she walks, treads on the ground;
 And yet, by heaven, I think my love as rare
 As any she belied with false compare.

Sonett 131. Thou art as tyrannous, so as thou art,
 As those whose beauties proudly make them cruel;
 For well thou know'st, to my dear dotting heart
 Thou art the fairest and most precious jewel.
 Yet, in good faith, some say that thee behold,
 Thy face hath not the power to make love groan:
 To say they err I dare not be so bold,
 Although I swear it to myself alone.
 And, to be sure that is not false I swear,
 A thousand groans, but thinking on thy face,
 One on another's neck, do witness bear,
 Thy black is fairest in my judgment's place.
 In nothing art thou black, save in thy deeds,
 And thence this slander, as I think, proceeds.

Sonett 132. Thine eyes I love, and they, as pitying me,
 Knowing thy heart torments me with disdain,
 Have put on black, and loving mourners be,
 Looking with pretty ruth upon my pain.
 And, truly, not the morning sun of heaven
 Better becomes the grey cheeks of the east,
 Nor that full star that ushers in the even
 Doth half that glory to the sober west,
 As those two mourning eyes become thy face.
 O! let it, then, as well beseem thy heart
 To mourn for me, since mourning doth thee grace,
 And suit thy pity like in every part:
 Then will I swear, beauty herself is black,
 And all they foul that thy complexion lack.

Sonett 133. Beshrew that heart, that makes my heart to groan
 For that deep wound it gives my friend and me!
 Is't not enough to torture me alone,
 But slave to slavery my sweet'st friend must be?
 Me from myself thy cruel eye hath taken,
 And my next self thou harder hast engrossed;
 Of him, myself, and thee, I am forsaken;
 A torment thrice threefold thus to be crossed.
 Prison my heart in thy steel bosom's ward,
 But, then, my friend's heart let my poor heart bail;
 Whoe'er keeps me, let my heart be his guard;
 Thou canst not then use rigour in my jail:
 And yet thou wilt; for I, being pent in thee,
 Perforce am thine, and all that is in me.

Sonett 134. So, now I have confess'd that he is thine,
 And I myself am mortgag'd to thy will;
 Myself I'll forfeit, so that other mine
 Thou wilt restore, to be my comfort still:
 But thou wilt not, nor he will not be free,
 For thou art covetous, and he is kind;
 He learn'd but, surety-like, to write for me,
 Under that bond that him as fast doth bind.
 The statute of thy beauty thou wilt take,
 Thou usurer, that put'st forth all to use,
 And sue a friend, came debtor for my sake;
 So him I lose through my unkind abuse.
 Him have I lost; thou hast both him and me
 He pays the whole, and yet am I not free*).

Sonett 137. Thou blind fool, Love, what dost thou to mine eyes,
 That they behold, and see not what they see?
 They know what beauty is, see where it lies,
 Yet what the best is, take the worst to be.
 If eyes, corrupt by over-partial looks
 Be anchor'd in the bay where all men ride,
 Why of eyes' falsehood hast thou forged hooks,
 Whereto the judgment of my heart is tied?
 Why should my heart think that a several plot,
 Which my heart knows the wide world's common place?
 Or mine eyes seeing this, say, this is not,
 To put fair truth upon so foul a face?
 In things right true my heart and eyes have erred,
 And to this false plague are they now transferred.

Sonett 138. When my love swears that she is made of truth,
 I do believe her, though I know she lies,
 That she might think me some untutor'd youth,
 Unlearned in the world's false subtleties.

*) Es dürfte das Verständniss dieser Sonettenserie von 127 bis zum Schlusse, nach unseren vorstehenden Aufklärungen, für den denkenden Leser keine Schwierigkeiten mehr haben. Die Kunstpraktik — das Schaffen in der mit der Negation behafteten Materie — oder die Muse — in der die negative Thätigkeit zur Erscheinung kömmt — als Person gedacht ist es, die den Geliebten, den als anundfürsich seiend gedachten Geist, und den Celebrator desselben, den Sonettisten, gefesselt hält. Es kömmt eine Art Musomanie, eine phrenetische, leidenschaftliche Kunstliebe, in Schilderung des Ambiguitätszustandes zum Ausdruck, cfr. Sonette 147—152. Ueber die Ekstase und die bezüglichlichen nosologischen Zustände der Gottbegeisterten („*νοσήμασι μανιχοῖς ἢ ἐνθουσιαστικοῖς*“) vgl. Arist. Probl. XXX. 1. und Poet. XVII. und Plat. Phaedr. 245 a („*ἀπὸ Μουσῶν κατοχωρή τε καὶ μανία*“); sowie über die Epithymia und Thymosis, wie dieselbe als Begierde und zorniges Erregtsein, als Trachten (*ὀργή, ὄρεξις*) in lyrischer und erotischer Form in diesem Theil der Sonette und in dramatischer Dichtungsform — in Beziehung auf die Kinetik und kinetische Kunst Shakespeare's — im 4. Acte des Dramas Hamlet zur Darstellung kömmt, vgl. Arist. Rhet. II. 2 sq. und Biese II. 304. 333 sq. und 541.

Thus vainly thinking that she thinks me young,
 Although she knows my days are past the best,
 Simply I credit her false-speaking tongue:
 On both sides thus is simple truth suppress.
 But wherefore says she not, she is unjust?
 And wherefore say not I, that I am old?
 O! love's best habit is in seeming trust,
 And age in love loves not to have years told:
 Therefore I lie with her, and she with me,
 And in our faults by lies we flatter'd be.

Sonett 140. Be wise as thou art cruel; do not press
 My tongue-tied patience with too much disdain;
 Lest sorrow lend me words, and words express
 The manner of my pity-wanting pain.
 If I might teach thee wit, better it were,
 Though not to love, yet, love, to tell me so;
 As testy sick men, when their deaths be near,
 No news but health from their physicians know:
 For, if I should despair, I should grow mad,
 And in my madness might speak ill of thee;
 Now this ill-wresting world is grown so bad,
 Mad slanderers by mad ears believed be.
 That I may not be so, nor thou belied,
 Bear thine eyes straight, though thy proud heart go wide.

Sonett 142. Love is my sin, and thy dear virtue hate,
 Hate of my sin, grounded on sinful loving
 O! but with mine compare thou thine own state
 And thou shalt find it merits not reproving;
 Or, if it do, not from those lips of thine,
 That have profan'd their scarlet ornaments,
 And seal'd false bonds of love as oft as mine,
 Robb'd others' beds revenues of their rents.
 Be it lawful I love thee, as thou lov'st those
 Whom thine eyes woo as mine importune thee:
 Root pity in thy heart, that when it grows,
 Thy pity may deserve to pitied be.
 If thou dost seek to have what thou dost hide,
 By self-example may'st thou be denied!

Sonett 145. Those lips that Love's own hand did make,
 Breath'd forth the sound that said, »I hate«
 To me that languish'd for her sake;
 But when she saw my woeful state,
 Straight in her heart did mercy come,
 Chiding that tongue, that ever sweet
 Was us'd in giving gentle doom,
 And taught it thus anew to greet.
 »I hate« she alter'd with an end,
 That follow'd it as gentle day

Doth follow night, who, like a fiend,
From heaven to hell is flown away:

»I hate« from hate away she threw,
And sav'd my life, saying — »not you«.

Sonett 146. Poor soul, the center of my sinful earth,
Fool'd by those rebel powers that thee array,
Why dost thou pine within, and suffer dearth,
Painting thy outward walls so costly gay?
Why so large cost, having so short a lease,
Dost thou upon thy fading mansion spend?
Shall worms, inheritors of this excess,
Eat up thy charge? is this thy body's end?
Then, soul, live thou upon thy servant's loss,
And let that pine to aggravate thy store;
Buy terms divine in selling hours of dross;
Within be fed, without be rich no more:
So shalt thou feed on death, that feeds on men,
And, death once dead, there's no more dying then. *)

Sonett 147. My love is as a fever, longing still
For that which longer nurseth the disease;
Feeding on that which doth preserve the ill,
Th' uncertain sickly appetite to please.
My reason, the physician to my love,
Angry that his prescriptions are not kept,
Hath left me, and I desperate now approve,
Desire is death, which physic did except.
Past cure I am, now reason is past care,
And frantic mad with ever-more unrest:
My thoughts and my discourse as madmen's are,
At random from the truth vainly express'd;
For I have sworn thee fair, and thought thee bright,
Who art as black as hell, as dark as night.

Sonett 148. O me! what eyes hath love put in my head,
Which have no correspondence with true sight!
Or, if they have, where is my judgment fled,
That censures falsely what they see aright?
If that be fair whereon my false eyes dote,
What means the world to say it is not so?
If it be not, then love doth well denote
Love's eye is not so true as all men's: no
How can it? O! how can love's eye be true,
That is so vex'd with watching and with tears?

*) Es verdient das Sonett 146 ganz besondere Beachtung. Dasselbe spricht für die Richtigkeit aller unserer Ausführungen und legt von dem göttlichen Streben Shakespeare's, wie es sich in der von Aristoteles in der Nic. Eth. X. 7 gedachten Unsterblichmachung oder Tödtung des Todes, als dem absoluten Endzweck für den Menschen, zeigt, unverkennbar Zeugniß ab.

No marvel, then, though I mistake my view;
 The sun itself sees not, till heaven clears.
 O cunning love! with tears thou keep'st me blind,
 Lest eyes well-seeing thy foul faults should find.

Sonett 149. Canst thou, O cruel! say, I love thee not,
 When I, against myself, with thee partake?
 Do I not think on thee, when I forgot
 Am of myself, all tyrant, for thy sake?
 Who hateth thee that I do call my friend?
 On whom frown'st thou that I do fawn upon?
 Nay, if thou low'r'st on me, do I not spend
 Revenge upon myself with present moan?
 What merit do I in myself respect,
 That is so proud thy service to despise,
 When all my best doth worship thy defect,
 Commanded by the motion of thine eyes?
 But, love, hate on, for now I know thy mind:
 Those that can see thou lov'st, and I am blind.

Sonett 150. O! from what power hast thou this powerful might,
 With insufficiency my heart to sway?
 To make me give the lie to my true sight,
 And swear that brightness doth not grace the day?
 Whence hast thou this becoming of things ill,
 That in the very refuse of thy deeds
 There is such strength and warrantise of skill,
 That in my mind thy worst all best exceeds?
 Who taught thee how to make me love thee more,
 The more I hear and see just cause of hate?
 O! though I love what others do abhor,
 With others thou should'st not abhor my state:
 If thy unworthiness rais'd love in me,
 More worthy I to be belov'd of thee.

Sonett 151. Love is too young to know what conscience is;
 Yet who knows not, conscience is born of love?
 Then, gentle cheater, urge not my amiss,
 Lest guilty of my faults thy sweet self prove:
 For, thou betraying me, I do betray
 My nobler part to my gross body's treason;
 My soul doth tell my body that he may
 Triumph in love; flesh stays no farther reason,
 But rising at thy name, doth point out thee
 As his triumphant prize. Proud of this pride,
 He is contented thy poor drudge to be,
 To stand in thy affairs, fall by thy side.
 No want of conscience hold it, that I call
 Her love, for whose dear love I rise and fall.

Sonett 152. In loving thee thou know'st I am forsworn,
 But thou art twice forsworn, to me love swearing,
 In act thy bed-vow broke, and new faith torn,
 In vowing new hate after new love bearing.
 But why of two oaths' breach do I accuse thee,
 When I break twenty? I am perjur'd most;
 For all my vows are oaths but to misuse thee,
 And all my honest faith in thee is lost:
 For I have sworn deep oaths of thy deep kindness,
 Oaths of thy love, thy truth, thy constancy;
 And to enlighten thee, gave eyes to blindness
 Or made them swear against the thing they see;
 For I have sworn thee fair: more perjur'd I,
 To swear against the truth so foul a lie!

Wir schliessen diesen Abschnitt mit der Bemerkung, dass gleichwie das letzte Sonett und manche der früheren auf das Identificiren des Schönen und Hässlichen referirt, so auch der Inhalt der Dichtung „A lover's complaint, by William Shakespeare“ sich recht eigentlich auf den durch die Negation und die tragische beraubende Thätigkeit bewirkten Ambiguitätszustand, auf das fair-foul und Engel-Teufel sein, sowie auf die Erscheinung der Muse, als durch diese Thätigkeit violirt bezieht, und dürfen wir in dieser Rücksicht auf die Schlussverse jener Dichtung hinweisen, welche so lauten:

For lo! his passion, but an art of craft,
 Even there resolv'd my reason into tears;
 There my white stole of chastity I daff'd;
 Shook off my sober guards, and civil fears:
 Appear to him, as he to me appears,
 All melting; though our drops this difference bore,
 His poison'd me, and mine did him restore.

In him a plenitude of subtle matter,
 Applied to cautels, all strange forms receives,
 Of burning blushes, or of weeping water,
 Or swooning paleness; and he takes and leaves,
 In either's aptness, as it best deceives
 To blush at speeches rank, to weep at woes,
 Or to turn white, and swoon at tragic shows:

That not a heart which in his level came,
 Could scape the hail of his all-hurting aim,
 Showing fair nature is both kind and tame,
 And veil'd in them, did win whom he would maim:
 Against the thing he sought he would exclaim;
 When he most burn'd in heart-wish'd luxury,
 He preach'd pure maid, and prais'd cold chastity.

Thus, merely with the garment of a grace
 The naked and concealed fiend he cover'd;
 That th' unexperienc'd gave the tempter place,
 Which, like a cherubin, above them hover'd.
 Who, young and simple, would not be so lover'd?
 Ah me! I fell; and yet do question make,
 What I should do again for such a sake.

O! that infected moisture of his eye!
 O, that false fire, which in his cheek so glowed!
 O, that forc'd thunder from his heart did fly!
 O, that sad breath his spongy lungs bestowed!
 O, all that borrow'd motion, seeming owed,
 Would yet again betray the fore-betray'd
 And new pervert a reconciled maid!

Im Drama Hamlet ist, wenn man den ideellen Vorwurf in Betracht zieht, die Königin die Personification der violirten Muse — durch dieselbe ist des Geistes Kind Hamlet, geboren und ist sie daher Mutter desselben. Die Vergiftung des Königs und der Incest stehen in directem Zusammenhang; erstere mit ihren Folgen ist sinnbildlich für die Verwirklichung der Idee vermittelt des Begriffs der Negation und für das dadurch bewirkte Pathema; in der incestirten Königin aber erscheint die durch die beraubende Thätigkeit incestirte und violirte Muse Shakespeare's, dessen Name denn auch für die Namengebung der Königin im Drama Hamlet, Gertrude oder (gèr, altd. Speer, drut: stark) die Speerstarke, bestimmend gewesen sein dürfte.

Die Möglichkeit und Wirklichkeit.

Das das schöpferische Sein (*τὸ τί ἦν εἶναι**) bekundende Werk.

(Sonette 1—17, betreffend die Belebung und Beseelung zum Zwecke der Immortalisation.)

Sonett 17. Who will believe my verse in time to come,
If it were fill'd with your most high deserts?
Though yet, heaven knows, it is but as a tomb
Which hides your life, and shows not half your parts.
If I could write the beauty of your eyes
And in fresh numbers number all your graces,
The age to come would say, »this poet lies;
Such heavenly touches ne'er touch'd earthly faces.«
So should my papers, yellow'd with their age
Be scorn'd, like old men of less truth than tongue,
And your true rights be term'd a poet's rage,
And stretched metre of an antique song;
But were some child of yours alive that time,
You should live twice — in it, and in my rhyme.

Es ist schon oben darauf aufmerksam gemacht worden, dass nach Aristoteles die Selbstliebe eines guten Menschen die Freundschaft des Menschen gegen sich selbst ist.

Der Philosoph sagt (Nic. Ethik IX. 4 Stahr, S. 327) in dieser Beziehung:

„Man definirt nämlich den Begriff Freund entweder so: Freund ist der, der für einen Andern das wirkliche oder scheinbare Gute will und thut um des Andern selbst willen; oder: der die Existenz und das Leben des Andern um dessen selbst willen wünscht. Dies letztere ist die Empfindung der Mütter gegen ihre Kinder, und des Freundes gegen den Freund, selbst dann, wenn leichte Misshelligkeiten

*) „*τὸ τί ἦν εἶναι* bezeichnet das, was als der allgemeine Zweckbegriff, der seinem ideellen Sein nach in dem Denken der göttlichen Vernunft begründet ist, in dem Besonderen sich realisirt und in demselben als die beherrschende Einheit sich darstellt und als das Unveränderliche stets wiederkehrt; es wird dadurch das Allgemeine bezeichnet, welches das Individuelle in seiner Totalität bestimmt, und ist daher das, was wir den objectiven Begriff nennen, die Einheit des Seins und des Wesens: *τὸ τί ἦν εἶναι* das, was von Ewigkeit her war das Sein, d. h. das gedachte Sein vor seiner Erscheinung in der Wirklichkeit, das sich selbst Zweck ist und als das dem Besonderen Immanente sich selbst hervorbringt

unter ihnen obwalten. Andere endlich sagen: Freund ist, wer unser ganzes Leben und unsere Wünsche und Ansichten mit uns theilt, oder wer an allen Schmerzen und Freuden des Freundes Theil nimmt — was gleichfalls vorzugsweise bei den Müttern gegen ihre Kinder der Fall ist. Nach einer von diesen Bestimmungen dessen, was man unter einem „Freunde“ versteht, pflegt man nun auch die Freundschaft zu definiren.

Jede dieser Bestimmungen findet nun aber auch bei dem tugendhaften Manne gegen sich selbst, und bei den Andern, insoweit sie sich selbst als solche ansehen, statt. Denn, wie bereits bemerkt worden, das Maass für Jedes und Jeden ist die Tugend und der Tugendhafte. Denn er ist mit sich selbst in Uebereinstimmung und begehrt mit allen Kräften der Seele ein und dieselben Dinge, er wünscht sich mithin offenbar auch alles wirkliche oder ihm als solches erscheinende Gute, und sucht es sich thätig zu

und in dem Geschaffenen das mit sich Identische ist.« Biese a. a. O. I. S. 427 Anmk. 4. *τὸ τί ἦν εἶναι* ist hiernach eigentlich das ideelle schöpferische Prius (ein Noumenon), es ist aber auch das begriffsmässig bestimmte Sein. »Das Wassein heisst dieses begriffsmässig bestimmte Sein (*ὅπερ γάρ τι ἦν εἶναι ἐστὶ τὸ τί ἦν εἶναι* Met. 7. 4). Aristoteles bezieht *μορφή* auf die äusserliche, sichtbare Form der Dinge, *εἶδος* ist das die Dinge von innen heraus Gestaltende; beides verbunden bezeichnet die concrete Wirklichkeit (*ἐνέργεια*) im Gegensatz von *δύναμις*. Auch *λόγος* und *μορφή* wird mit einander verbunden und endlich auch *τὸ τί ἦν εἶναι* und *μορφή*. Es wird dadurch das Innere und Aeussere in seiner gegenseitigen Durchdringung bezeichnet und gewöhnlich steht das Wesentliche (*εἶδος, λόγος, τὸ τί ἦν εἶναι*) als das Bestimmende voran. Cfr. Biese I. 430. 439 Anm. 1.

In Hinsicht auf das Verhältniss von Möglichkeit und Wirklichkeit bemerken wir noch, dass die Aristotelische Auffassung die der Wesensgleichheit oder Identität des Möglichen und Wirklichen sowohl für die Natur als für die Kunst ist und zwar so, dass das Wirkliche als das Princip der Bewegung in dem Möglichen oder dem dem Vermögen nach Seienden, das gleiche Wesen zur Wirklichkeit bringt. »Die Wesenheit ist das Eins, aber nicht so, wie man behauptet hat, als eine besondere Einheit oder als Punkt, sondern wie das durch den Zweckbegriff vollendete Sein und wie alles Natürliche, welches das Princip der Bewegung in sich selbst und zwar an und für sich hat. Verhält sich nun das Eins und das Viele zu einander, wie die Formbestimmung zu dem Materiellen, so ist die Beantwortung jener Frage (wie Verschiedenes an ein und demselben Gegenstand eine Einheit und nicht Vieles sei) nicht mehr schwierig; denn indem das Eine dem Vermögen nach, das Andere der thätigen Wirksamkeit nach ist, so kann es keine andere Ursache der concreten Einheit geben, als die, welche in dem Werden das dem Vermögen nach Seiende zur Wirklichkeit bringt und dies ist der Begriff (*τὸ τί ἦν εἶναι*), welcher als das Anundfürsichseiende nicht durch ein Anderes ausser ihm bedingt, sondern Ursache seiner selbst ist und das Sein und die Einheit unmittelbar an ihm selber hat. Als gestaltend und belebend offenbart er sich in der Formbestimmung und ist diejenige Entelechie, welche das mannigfaltige, in sich entgegengesetzte Sein des Materiellen verknüpft.« Vgl. Biese I. 644 sq. Die Begründung des sich in den ersten 17 Sonetten darstellenden Verhältnisses werden wir aus der Arist. Ethik zu entwickeln suchen.

verschaffen. Denn es ist dem Guten eigen, aus allen Kräften das Gute zu erwirken, und zwar um seiner selbst willen, denn er thut es um seines denkenden Theils willen, welcher das eigentliche Ich eines Jeden ist. So wünscht er also auch, dass er selbst, und namentlich der denkende Theil in ihm, lebe und wohl erhalten bleibe; denn für den Tugendhaften ist das Dasein ein Gut.“

In den ersten 17 Sonetten, welche in der ersten Zeit der Liebe und Freundschaft, die das Thema der Sonette 1 bis 126 ist, entstanden sind (cfr. Sonett 102) spricht sich hauptsächlich die Affection und das Gefühl des Wohlwollens aus.

Der der Schönheit wegen Besungene, wird aufgefordert aus einem passiven Verhalten herauszutreten, damit nicht Schönheit und Wahrheit sterbe — cfr. Sonett 14*) — die Zeit zu bekämpfen (Sonett 16: „make war upon this bloody tyrant, time“) sich des Sonettisten wegen (Sonett 10: „for love of me“) zu verewigen und sich selbst zu zeichnen (Sonett 16: „drawn by your own sweet skill“).

Aristoteles der das Wohlwollen als Anfang der Freundschaft bezeichnet, hebt hervor (Nic. Ethik IX. 5), dass man sagen könne, das Wohlwollen sei metaphorisch zu reden, eine Freundschaft in trägem (ruhendem) Zustande und werde erst, wenn Zeit und längerer Umgang dazu kämen zur wirklichen Freundschaft, d. h. nicht zu derjenigen, deren Grund der Nutzen oder das Vergnügen sei, denn diese beiden Dinge seien auch für das Wohlwollen selbst nie die bedingenden Gründe. Ueberhaupt sei Wohlwollen eine Gesinnung, welche durch gewisse sittliche Vorzüge und edle Eigenschaften erweckt werde, wenn uns Jemand als schön und gut, tapfer u. s. w. erscheine.**)

Gerade dieses Gefühl und diese Gesinnung kommt in den ersten 17 Sonetten — welche die Animation zum Zwecke der Immortalisation betreffen — zum Ausdruck und entwickelt sich zu der begeisterten Liebe, die sich auf den bessern Theil des

*) Sonett 14. Deine Augen sind die Wundersterne,
Daraus ich diese Seherweisheit lerne:
Dass nur, wenn uns ein Erbe bleibt von Dir,
Wahrheit und Schönheit weiter leben hier.
Sonst sag' ich dies als ganz bestimmt voraus:
Mit Dir stirbt Wahrheit gleichwie Schönheit aus!
(Nach Bodenstedt's Nachbildung)

**) Stahr macht die treffende Bemerkung zu dem Cap. 5, Buch IX der Ethik: »der ganze Schluss dieses schönen Capitels zeigt, dass Aristoteles unter dem Wohlwollen, welches der Ursprung (*ἀρχή*) der wahren Freundschaft ist, jenes rein menschliche, uneigennütziges, nur durch das Schöne und Gute in der menschlichen Brust erweckte Empfinden versteht.«

eigenen Ichs (cfr. Sonette 39, 36, 62 vgl. 151) die Vernunftthätigkeit des Geistes, das Göttliche in Shakespeare („a god in love, to whom I am confin'd“ Sonett 110) bezieht.

Es ist denn auch selbstverständlich in den Anfangs-Sonetten ein Kind des Geistes, ein Werk gemeint, welches geschaffen werden, die Wahrheit und Schönheit, das schöpferische Sein (*τὸ τί ἦν εἶναι*) bekunden und die Verewigung des Geliebten bewirken soll.

Im Sonette 77 sagt der Dichter zu dem Geliebten:

»Look, what thy memory cannot contain
Commit to these waste blanks, and thou shalt find
Those children nurs'd, deliver'd from thy brain
To take a new acquaintance of thy mind
These offices, so oft as thou wilt look,
Shall profit thee, and much enrich thy book.

Der Sonettist bemüht sich aber auch um den Geliebten, er stellt sich als Wohlthäter desselben in dem Sonett 15 dar, welches so lautet:

When I consider every thing that grows
Holds in perfection but a little moment;
That this huge stage presenteth nought but shows,
Whereon the stars in secret influence comment;
When I perceive that men as plants increase,
Cheered and check'd even by the selfsame sky,
Vaunt in their youthful sap, at height decrease,
And wear their brave state out of memory;
Then, the conceit of this inconstant stay
Sets you most rich in youth before my sight,
Where wasteful time debateth with decay,
To change your day of youth to sullied night; *)
And, all in war with time, for love of you,
As he takes from you, I engraft you new.

*) Die Stellung, welche der Dichter seinen Geliebten, den an und für sich und unabhängig von der sinnlichen Thätigkeit gedachten Geist, in seiner die Welt abspiegelnden Welt, einnehmen lässt, nämlich als die ideelle, das natürliche Sein beherrschende, schöpferische Kraft. nach Auffassung des Aristoteles, wornach die Kunst gleich der Natur organisch bildend schaffe, nur nicht wie diese bewusstlos, macht es wahrscheinlich, dass der Dichter sich eine kleine Welt geschaffen, d. h. dass er mit Marionetten, welchen allen, er sich immanent gedacht — worauf das obige »engraft« alludirt — gearbeitet hat. Durch eine solche Annahme dürfte das vorstehende Sonett, in welchem die Bilder der Formbestimmung und Negation day und night besonders hervorgehoben, verständlicher werden. Bodenstedt bezeichnet das Sonett als eines der merkwürdigsten in der ganzen Sammlung und erinnert dabei daran, dass der Dichter häufig die Welt mit einer Bühne und die Menschen mit Schauspielern vergleiche. Zur Unterstützung unserer Auffassung, dass der Dichter mit Marionetten gearbeitet und sich als die schöpferische immanente Kraft in seiner Welt und seinen Geschöpfen gedacht hat, erinnern wir daran, dass Hamlet in dem Liebesbriefe an die Ophelia von seinem Dasein als dem einer »Ma-

In dem Sonett 17, welches wir diesem Abschnitt vorangestellt haben, wird dann die Möglichkeit von der Wirklichkeit unterschieden und geäußert, man werde in kommenden Zeiten sagen, der Sonettist übertreibe, es sei nicht möglich, dass der

schine« spricht und muss auch die Bemerkung Hamlets dem Polonius gegenüber: »For if the sun breed maggots in a dead dog, being a good kissing carrion,« eine entsprechende Erklärung finden. Die belebende, aber auch das Gegenteil, die Zerstörung, die Corruption bewirkende — formbestimmende — Kraft (des Geliebten, des Geistes) erscheint im Bilde der Sonne, (cfr. Sonett 49 »that sun, thine eye« und Sonett 33) die »maggots« sind als Grillen und das »dead dog« als todes Gestell, d. h. Marionette aufzufassen und wird die Warnung in Beziehung auf die Ophelia, die durch die Grillen (conceit) corrumpt wird, indem der Dichter den Effect der beraubenden Thätigkeit in Hinsicht auf die sittliche Schönheit auch in ihr und durch sie zur Erscheinung kommen lässt, dadurch verständlich. Die Corruption der Muse des Dichters, wie die negative Thätigkeit dieselbe bewirkt, erscheint als vollendet personificirt in der Königin Gertrude und in dem Mädchen in »a lover's complaint, by William Shakespeare«, von deren Schönheit gesagt wird:

»Upon her head a platted hive of straw,
Which fortified her visage from the sun,
Whereon the thought might think sometime it saw
The carcase of a beauty spent and done« etc.

Uebrigens ist Shakespeare durch ein Arbeiten mit Marionetten eigentlich auch nur einer Anweisung des Aristoteles nachgekommen; derselbe sagt nämlich in der Poetik Cap. 17 (Stahr S. 141):

»Es muss aber der tragische Dichter seine Fabeln so komponiren und in der sprachlichen Darstellung ausführen, dass er dieselben in jedem Augenblicke soviel als irgend möglich sich selbst lebhaftig vor Augen gegenwärtig hält. Denn so allein, wenn er sie mit möglichster Deutlichkeit sieht, wie wenn er selbst bei allem was geschieht mit anwesend wäre, kann er finden, was das jedesmal Passende ist und sich möglichst wenig über das Gegenteil täuschen Ja so weit es möglich, soll der Dichter selbst mit den Geberden seiner Personen mitarbeiten.« Vergl. Poet. c. 24 § 7 über die Nachahmung Homers im Sinne objectiver Darstellung.

Durch die Annahme eines Schaffens und Arbeitens mit Marionetten dürfte vermeintlich sowohl die Auffassung von dem Begriffe in seiner Identität des Seins und Wesens, als dem pathematischen Zustande des Dichters, dem Verständnisse näher gebracht werden. Ein genialer (schöpferisch gestaltender) Marionettenspieler (der, den Fall angenommen, sich im Aristotelischen Sinne in einem vollendeten geistigen Zustande befindet, ein wahrhaft Grossgesinnter ist und den höchsten Kunstforderungen des Aristoteles Genüge leisten will) ist das unbewegt bewegende Princip seiner kleinen Weltbühne und muss, da er thätig wirksam sein will, seinen vollendeten Zustand, der äussern Erscheinung nach, negiren, er hat sich z. B. allen seinen Figuren (Puppen) immanent zu denken und die von denselben, zum Zwecke der kathartischen Wirkungen, darzustellenden Leidenschaften aus sich zu entwickeln, muss sich sonach um diese naturgemäss schildern zu können mit denselben identificiren, sich selbst in einem Leidens- und leidenschaftlichen, einem pathematischen Zustande fühlen und würde auch wenn seine Compositionen erhalten blieben und auf die Nachwelt kämen, selbst als den Leidenschaften unterworfen oder, je nachdem er dieselben naturwahr geschildert, mehr oder weniger mit denselben behaftet gewesen, für immer erscheinen. In einem ähnlichen Falle befindet sich Shakespeare und beziehen wir uns in dieser Hinsicht namentlich auf das Sonett 121 vgl. Sonett 69, sowie auf Hamlets vorhin schon erwähnte Erörterung — Act I S. 4 — über die »heavy-headed revel« und die Schlussbemerkung derselben (hinsichtlich »the dram of ill;« cfr. »some suspect of ill« Sonet 70) welche der Erscheinung des nach Rache verlangenden Geistes unmittelbar

Himmel aus irdischen Zügen strahlen könne, existire aber dann ein Kind (selbstverständlich nach den gebrauchten Ausdrücken — „papers, yellow'd with their age“ und „antique song“ — ein Geisteskind) von dem der Schönheit und Wahrheit halber Ge-

vorhergeht und die Heussi (»Shakespeares Hamlet« S. 159) so interpretirt: »Der Gran (d. h. der geringe Theil) des Schlechten wird das ganze edle Wesen (sogar) aus einem Zweifel (der noch geringer ist als ein Gran, aus einer Andeutung, die kaum Schlechtes wahrnehmen lässt) zu seiner (des Menschen) eigenen Schmach — — — (herunterziehen, oder was man sich sonst hinzudenken mag)« Hamlets Aufgabe ist es nun diesen Ambiguitäts- und pathematischen Zustand, der für den Dichtergeist ein Fegefeuer ist, (cfr. Sonett 119) zu rächen. Diese Rachenahme geschieht durch Hamlets Dasein und das »remember me« des Geistes sowie die von Hamlet in Aussicht gestellte Rache »with wings as swift as meditation, or the thoughts of love« ist sehr charakteristisch. Durch das Drama Hamlet reinigt der Dichter sein königliches Lager, »the royal bed«, seine Weltbühne, indem er sich selbst als schöpferisches Princip auf derselben denkt und unter der Gestalt der Ewigkeit objectives Sein giebt, und seine intellectuelle Thätigkeit und den Begriff der Negation in Hamlet und dessen mentaler Negation hypostasirt und offenbart.

Wir machten schon früher darauf aufmerksam, dass die Befürchtungen Shakespeares, dass man ihn verkennen würde, nicht unbegründet gewesen; erschien er doch Voltaire und manchem früheren Kritiker als einen »trunkenen Wilden« und nehmen selbst bedeutende Commentatoren noch gegenwärtig an, dass er persönlich »leidenschaftlicher Natur« gewesen und dass er »tief aus dem Kelche der Leidenschaften getrunken« habe, indem dieselben so raisonniren: »hätte er nicht so tief aus dem Kelche der Leidenschaften getrunken, schwerlich hätte er je mit jenen Meisterzügen die Gewalt der sinnlichen Kräfte, schwerlich mit jener Innigkeit und Tiefe zugleich den Reiz der Verführung und den Fluch geschildert, der sich an ihr Uebermaass heftet« u. s. w. und führen dieselben die Sonette als Belege an, in welchen er sich uns »in Leidenschaften, Schwächen und Irrungen« zeigen soll. Die bezüglichlichen Annahmen, die der Dichter in dem Sonett 69 vorausgesehen und gegen welche er sich in dem Sonett 121 verwahrt hat, sind aber unbegründet und das Beweismittel für dieselben muss verworfen werden. So wenig wie wir zu der Annahme berechtigt sind, dass Hamlet — die Hypostase — so wie der Dichter ihn in sittlicher Beziehung erscheinen lässt, jemals ein Libertin und Sklave der sinnlichen Lüste gewesen ist, so wenig sind wir berechtigt, dies von Shakespeare anzunehmen.

Shakespeare besass eben die Genialität und Begeisterung, welche nach Aristoteles zur Poesie gehört. Unter *ἐνφύνης* versteht der Philosoph das natürliche Genie. Denn die *ἐνφύνη* ist nach ihm die vollendete Naturanlage, welche dem Menschen giebt, was nicht zu erlernen ist, und der *ἐνφύνης*, der so begabte, ein Genie, das von Natur das Gute, Schöne und Wahre findet und thut (Eth. III. 5. 17). Von diesem sagt Aristoteles, (Poetik Cap. 17) dass er in der Poesie ein *εὐπλαστός* sei, d. h. das Genie besitzt höchste Leichtigkeit des Gestaltbildens, es ist fähig, sich in alle Lagen und Verhältnisse mit der Phantasie hineinzubilden. (nach Stahr, Uebersetz. der Poetik S. 143 Anmk.)

In Beziehung auf das Schaffen mit Marionetten, so dürfte es sich fragen ob der Mythos von »boys« die Shakespeare gehalten (Collier's Edition VII S. 497) nicht möglicherweise mit der dichterischen Technik und Praktik in Verbindung stehen und durch besessene kleine Figuren, welchen ursprünglich vielleicht die Bezeichnung »boys« gegeben worden, entstanden ist. Auf »boys« dieser Art scheinen sich auch die in der Conversation zwischen Hamlet und Gölldenstern-Rosenkranz — Act II S. 2 — gedachten »boys«, welche Hercules (cfr. den Schluss des Abschnitts »die Mythen«) und seine Last — load, auch Mine, Gang — davon tragen und welche Hamlet zu einem Schlusse in Beziehung auf die Bewunderung für seinen

feierten, so werde dies die Wirklichkeit dathun und der Geliebte in demselben und in den Versen des Sonettisten fortleben.

Das im Sonett 15 sich zu erkennen gebende thätige Wohlwollen (Wohlthun), imgleichen die im Sonett 17 liegende Unterscheidung von Möglichkeit und Wirklichkeit, welche letztere durch ein Geisteskind, ein Werk, welches das Sein bekunde, darzuthun sei, müssen wir auf die Ausführung des Aristoteles über das Wohlthun, (Ethik IX 7) welche mit der Selbstliebe und Freundschaft in nächstem Zusammenhange steht, zurückbeziehen.

Bei Erörterung des Erfahrungssatzes, dass Wohlthäter die Gegenstände ihres Wohlthuns mehr lieben, als diese Letzteren ihre Wohlthäter, sagt der Philosoph, nach Darstellung der verschiedenen Ansichten über diese der Vernunft der Dinge vermeintlich zuwiderlaufende Erscheinung, dass seiner Ansicht nach die Ursache derselben wohl noch tiefer in der Natur der Dinge liegen und keineswegs dem von andern Philosophen angenommenen Verhältnisse zwischen Gläubigern und Schuldern entsprechen dürfte; denn zwischen diesen Letztern fände überhaupt gar kein

Vater (den Geist) und dessen Bruder (den königlichen Schauspieler Claudius) — intellectuelle und sensuelle Thätigkeit des Dichters — veranlassen, zu beziehen. Die ganze räthselhafte Verhandlung über die »Inhibition«, welche »by the means of the late innovation« komme, scheint sich auf die von der früheren Shakespeareschen und der Dichtungsweise anderer zeitgenössischen dramatischen Poeten abweichende plastisch-schöpferische Thätigkeit Shakespeare's — durch Gebilde aus der eigenen dämonischen Natur — zu beziehen. Diese dürfte die »Innovation« sein und die Inhibition der früheren Art und Weise der dichterischen Thätigkeit, durch die herumschweifenden declamirenden Schauspieler und deren recitirende Schauspielaufführung im 3. Acte, welche sich augenscheinlich von der dramatischen Begriffsdichtung, der »Innovation« unterscheidet, verewigt sein. In der Bezeichnung »eyry oder ayry, airy, every (Adlerhorst, Vogelheerd, Baustelle) of children« — für welche Bezeichnung vielleicht das griechische *αἰωρέω* bestimmend gewesen — dürfte vermeintlich sowohl die dichterische hohe Brutstelle, die kleine Weltbühne, als die damit in Verbindung stehenden Wesen, die Marionetten, welche die imaginären Geschöpfe vertreten, angedeutet sein. Hinsichtlich der »children« vgl. Sonett 77 und über die ganze Verhandlung Arist. Poet. c. III, woselbst der verschiedenen Art und Weise der Nachahmung Erwähnung geschieht, eine etymologische Begründung des Unterschiedes zwischen Komödie und Drama gesucht und dabei der umherziehenden, aus der Stadt ausgewiesenen Komödianten gedacht wird. Es ist denn auch wohl unwahrscheinlich, dass der Dichter ganz locale, nur auf augenblicklichen Theaterverhältnissen beruhende Umstände in seinem Immortalisations-Drama aufgenommen haben sollte.

Rücksichtlich jener Marionetten oder kleinen Drathpuppen, erinnern wir noch daran, dass in Beziehung auf die Muse des Dichters in dem Sonett 128 von dem Dratheinklang in Verbindung mit den »saucy jacks«, »dancing chips«, »dead wood« gesprochen und in dem Sonett 130 unter Anderem von derselben gesagt wird, wenn Haar Drath ist, hat sie schwarzdrathnes Haar (das Schwarze ist Bild der Negation, deren Effect in der Muse und den Drathpuppen (den dramatischen Personen) zur Erscheinung kommt). Auch Hamlet spricht unter dem secundären Schauspieler der Ophelia gegenüber von »the puppets dallying« oder dem Liebkosen, Tändeln der Marionetten oder Spielpuppen.

Verhältniss der Liebe statt, sondern nur auf der Seite des Gläubigers der Wunsch, den Andern erhalten zu sehen, damit er sein Geld von ihm wiederbekomme. Leute dagegen, welche Andern wohlgethan hätten, empfänden Liebe und Zuneigung für die, denen sie Gutes erwiesen hätten, auch wenn diese ihnen in keiner Hinsicht von Nutzen seien, noch in Zukunft nützlich werden dürften. Dasselbe treffe auch bei den Künstlern zu, wo auch ein Jeder sein eigenes Werk mehr liebe, als er von seinem Werke, wenn es Seele erhielte, geliebt werden dürfte. Nirgends aber treffe das wohl in solchem Grade zu, wie bei den Poeten; denn diese hätten eine übermässige Liebe für ihre Poesien und hegten und pflegten sie wie ihre Kinder. *)

„Einer solchen Zuneigung nun gleicht auch die der Wohlthäter. Der Gegenstand ihres Wohlthuns ist nämlich gleichsam ihr Werk, das sie also natürlich in höherem Grade lieben, als das Werk seinen Schöpfer. Und hiervon liegt die Ursache wieder darin, dass das Sein allen Menschen wünschenswerth und lieb ist. Wir sind aber bloss durch Thätigkeit, d. h. indem wir leben und handeln. Nun ist es aber eben die Thätigkeit, welche dem, der ein Werk schafft, gewissermaassen das Gefühl des Seins und Lebens giebt. Mithin liebt und schätzt ein solcher sein Werk, eben weil er auch das Sein liebt und hochschätzt. Das ist ein Naturgesetz. Denn was ein Wesen der Möglichkeit nach (an sich) ist, das giebt erst das von ihm hervorgebrachte Werk als **wirklich** zu erkennen.“

„Dazu kommt noch ein anderer Umstand. Für den Wohlthäter nämlich ist sein Handeln ein schönes, er hat daher auch seine Freude an dem Gegenstande, welcher das Gefäss dieses Schönen ist. Für den Empfänger der Wohlthat dagegen resultirt nichts von dem Schönen, das in dem Geber ist, sondern höchstens nur etwas Nützliches. Diess ist aber in minderem Grade angenehm und anziehend **). Wer eine gute Handlung thut, hat ferner

*) Indem der geehrte Uebersetzer auf Cicero's Tuskulanen V. 22. 63 und Plato, Staat I p. 330 c hinweist, fügt er in Beziehung auf obige Bemerkung des Aristoteles hinzu: »Warum werden aber gerade die Dichter vor anderen schaffenden Künstlern hier bei Aristoteles genannt? Diese Frage beantwortet der freisinnige Florentiner Donatus Acciaiolius (Commentar. p. 780) folgendermaassen: »die bildenden Künstler haben es mit Stoffen zu thun, die ihnen selbst äusserlich sind und denen sie eben nur Form geben. Ihr Werk ist daher nicht ganz ihr eigenes Selbst. Die Dichter dagegen nehmen ihren Stoff aus sich selbst und sind im vollen Sinne des Wortes Schöpfer (poetae).«

Das Schaffen eines Geisteskindes, eines Werks, was das schöpferische Sein und die Wirklichkeit (*ἐνέργεια*) bekunde, in dem der Geist ewig fortleben könne, verlangt der Sonettist in dem Sonett 17 und ist das Drama Hamlet dieses Werk und der Protolog Hamlet des Geistes Kind.

**) »Der aus tiefster Kenntniss der Menschennatur stammende Spruch, dass »Geben seliger als Nehmen,« wird von Aristoteles in seinen letzten

ein angenehmes Gefühl dabei, durch die Thätigkeit im Augenblicke des Vollbringens, er hat ein solches auch schon vor dem Vollbringen durch die Aussicht auf dasselbe und, nachdem sie geschehen ist, in der Erinnerung daran. Das angenehmste Gefühl aber ist das, welches die Thätigkeit selbst begleitet, und dies ist daher auch in gleicher Weise das liebste. Also: wer eine Wohlthat gethan hat, für den ist sein Werk ein bleibendes — denn „das Schöne ist dauernd.“

Im Sonett 1*) heisst es:

From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die,
But as the ripper should by time decease,
His tender heir might bear his memory:
But thou, contracted to thine own bright eyes,
Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel,
Making a famine where abundance lies,
Thyself thy foe, to thy sweet self too cruel.
Thou that art now the world's fresh ornament,
And only herald to the gaudy spring,
Within thine own but buriest thy content,
And, tender churl, mak'st waste in niggarding.
Pity the world, or else this glutton be,
To eat the world's due, by the grave and thee.

Was die hierin vorkommende Bezeichnung „heir“ und die spätere „child“ „son“ anbetrifft, so beziehen wir uns zur Erklärung der redebildlichen Bedeutung dieses Kindes und Erbens auf das vorgedachte Sonett 77 und erinnern daran, dass Shakespeare in der Dedication der Dichtung „Venus and Adonis“ dieses Geistesproduct als „the first heir of my invention“ bezeichnet und in Beziehung darauf von dem Pflügen seines Ackers

Gründen ebenso schön als tief und treffend entwickelt. Der Geber hat in dem Gegenstande, dem er wohlthut, ein sprechendes Zeugniß seiner sittlich guten und schönen That; auf ihn fällt alles Gute und Edle derselben zurück, dem Andern bleibt nur das Nützliche.« Stahr.

*) Das erste Sonett lautet nach der Regis'schen Uebersetzung:

Von schönsten Wesen wünschen wir Vermehrung,
Damit der Schönheit Ros' unsterblich sei.
Und, wenn das Reife stirbt durch Zeit-Verheerung,
Sein Bild in zarten Erben sich erneu'.
Doch Du, in eigener Augen Schein begnügt,
Nährst mit selbstwesentlichem Stoff Dein Feuer,
Machst Hungersnoth wo Ueberfülle liegt,
Dir selber Feind, des holden Ich's Bedräuer!
Der jungen Tage frische Zierde Du
Und einz'ger Herold bunter Frühlingszeit,
Begräbst in eigener Knospe Deine Ruh',
Vergeudest kargend, zarte Selbstigkeit!
Hab' Mitleid mit der Welt! Verschling' aus Gier
Ihr Pflichttheil nicht in Deinem Grab und Dir.

spricht, ähnlich wie er dies in dem Sonett 3 thut, wo es in bildlicher Redeweise heisst:

»For where is she so fair, whose un-ear'd womb
Disdains the tillage of thy husbandry?
Or who is he so fond, will be the tomb
Of his self-love, to stop posterity?«

Wie in jener Dedication, so handelt es sich unverkennbar auch in dem Sonett 3 um ein Produciren des Geistes, eine Cultur und Humanisirung vermittelt der Muse, um die Beschaffung einer Geistesfrucht (literary production) und geistiger Nachkommenschaft.

Auch Ben Jonson bezeichnete die Werke Shakespeare's als das Geschlecht desselben, indem er in den bekannten Gedenkversen sagte: „Sieh wie des Vaters Antlitz in seinen Nachkommen fortlebt, so erscheint das Geschlecht von Shakespeare's Geist und Sitten glänzend in seinen wohlgefeilten Versen, in deren jedem er einen Speer zu schütteln scheint, wie geschleudert in das Auge der Unwissenheit.“ Es ist die letztere Bemerkung auch insofern bedeutsam, als in derselben eine Andeutung liegen dürfte, dass in der Shakespeare'schen Dichtung noch etwas mehr enthalten ist, als dem äussern Auge erscheint, wie denn auch ja Goethe von derselben behauptete, dass sie nicht für die Augen des Leibes sei und das Symbolische derselben betonte.

Hinsichtlich der Erwähnung des Anbaus des Pfluges haben wir noch darauf aufmerksam zu machen, dass das Cultivationsbild in Verbindung stehen dürfte mit dem, dem Drama Hamlet zum Grunde liegenden Mythos von Orvandill (des mythischen Hamlets Vater) der Hypostase Thors, des Gottes der Bauern und des Anbaus. Wir beziehen uns in dieser Hinsicht auf die nachfolgenden Mythen.

Das Sonett 4 lautet:

Unthrifty loveliness, why dost thou spend
Upon thyself thy beauty's legacy?
Nature's bequest gives nothing, but doth lend;
And being frank, she lends to those are free.
Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
The bounteous largess given thee to give?
Profitless usurer, why dost thou use
So great a sum of sums, yet canst not live?
For, having traffic with thyself alone,
Thou of thyself thy sweet self dost deceive.
Then how, when nature calls thee to be gone,
What acceptable audit canst thou leave?
Thy unus'd beauty must be tomb'd with thee,
Which, used, lives th' executor to be.

Es liegt in den Schlussstrophen, wie wir schon vorhin in einer Anmerkung hervorgehoben haben, eine Aufforderung, das schöpferische Sein, die immanente Thätigkeit der Formbestimmung, welche die Wirklichkeit (*ἐνέργεια*) und im Verhältniss zur Negation (zu der mit der Negation behafteten Materie — *δύναμις* —, dem in sich bedürftigen Sein) als Möglichkeit, das Schöne und Vollendete ist, zur Actualität kommen zu lassen und zu offenbaren. Es wird gesagt, dass die gebrauchte schöpferische Kraft das „tomb'd with thee“ selbst executiren werde und wird das dem Geliebten durch ein solches schöpferisches, den Tod bekämpfendes Gestalten zu Theil werdende Leben, in effigie, in geistiger Nachkommenschaft, in dem Sonett 6 durch die Worte bemerkbar gemacht:

That use is not forbidden usury,
Which happies those that pay the willing loan;
That 's for thyself to breed another thee,
Or ten times happier, be it ten for one:
Ten times thyself were happier than thou art,
If ten of thine ten times refigur'd thee.
Then what could death do if thou shouldst depart,
Leaving thee living in posterity?

Be not self-will'd, for thou art much too fair
To be death's conquest, and make worms thine heir.

Wir haben die Aeusserung in den Schlussstrophen des Sonetts 4 auf das Drama Hamlet (Act 5 S. 1) zu beziehen und in Verbindung zu setzen mit dem Sonett 126, mit dem ein augenscheinlicher Abschnitt in dem Sonettenkranze gemacht und in welchem angedeutet wird, dass die Schöpferkraft („nature“) ihres Quietus halber, ihren hypostasirten Liebling zurückgeben, dass sie sonach sich selbst vollenden, sich selbst aufheben, sich selbst executiren müsse, und hierbei zu berücksichtigen, dass in concreto die Objectivirung auf der Denkkraft beruht, sowie dass nach Aristoteles die Richtung des denkenden Geistes auf das Objective, zugleich die Rückkehr in ihn selbst als das wahrhafte Princip ist, so dass die wahrhafte philosophische Methode besteht, sowohl in dem Setzen des Objectiven, als auch in dem Aufheben desselben, in dem Begriff (*τὸ τί ἦν εἶναι*) welcher das wahrhafte Princip ist. *)

In dem Drama Hamlet ist aber das *τὸ τί ἦν εἶναι*, die Geistes-thätigkeit als Entelechie, der ideelle Vorwurf; das Grab in demselben, welches der tragische Sänger für sein Grab erklärt, in das die ausdrücklich und offenbar mit der Negation (resp. in mentaler und moralischer Beziehung) behafteten personificirten Kräfte (die theo-

*) Cfr. Biese a. a. O. I. 547 Anmk. 3. 614 Anmk. 3. In dem *τὸ τί ἦν εἶναι* wird das Warum als in seinem letzten Begriff aufgehoben; das Warum gilt aber zuerst als Ursache und Princip. Arist. Met. I. 3.

retische und practische, intensive und extensive) hineingeführt werden, und die durch die tragische Thätigkeit corruptirte und vernichtete Schönheit gebracht wird, ist das des tragischen Dichters, wobei wir zu berücksichtigen haben, dass eben die Idee sich nur durch ein Eingehen in die Gegensätze eine Wirklichkeit schaffen kann, dass die durch die Tragödie hervorzubringenden Wirkungen von Mitleid und Furcht, das excessive Agiren und die Exaggeration — wie dieselbe unter Andeutung der höheren Tendenz gerade in jener Scene durch Wort und That zur Erscheinung kömmt — nothwendig macht und den „Defectiv-Effect“ hervorruft, in welchem allen sich die „fine frenzy“ (cfr. Sommernachtstraum Y. 1), der schöne Wahnsinn, die Phrenesie des tragischen Dichters zeigt.

Nach Aristoteles stellt sich die Idee im Geiste dar als der schöpferische Begriff (*τὸ τί ἦν εἶναι*), den das Denken zu seinem Ziele hat und durch welchen der Gedanke zur Vollendung und in seinem Forschen zur Ruhe gelangt.

Diese Ruhe des Gedankens, dieser Quietus der Schöpferkraft, wie desselben im Sonett 126 gedacht wird, — das lebende Monument nach Sonett 81 und andern Sonetten, wie der hypocritische (als Schauspieler eine Rolle spielende) König nach jener grossen allegorischen Scene auf dem Kirchhofe dasselbe durch die Worte andeutet:

»This grave shall have a living monument:
An hour of quiet thereby shall we see;
Till then, in patience our proceeding be« — *)

ist das Drama Hamlet, über welches der Dichter das Horazische „exegi monumentum aere perennius“ in den verschiedensten Sonetten äussert, namentlich

im Sonett 18. — — — thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou owest;
Nor shall death brag thou wander'st in his shade,
When in eternal lines to time thou growest.
So long as men can breathe, or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

*) »Dies Grab soll ein lebendig Denkmal haben.
Bald werden wir der Ruhe Stunde sehn,
So lang' muss alles mit Geduld geschehn.«

Das »living monument« des hypocritischen Königs in Beziehung auf das Grab, dürfte nur nach unserer Deutung verständlich werden; wir brauchen dabei wohl nicht erst daran zu erinnern, dass das, was der Dichter hinsichtlich seiner Absichten zu erkennen geben will, eben nur mittelbar und indirect durch den Mund seiner Figuren geschehen kann, und muss hiernach auch die Bemerkung des Königs über die Verbindung von Himmel und Erde bei Gelegenheit seiner Dionysien (Act 1 S. 4 und Act 5 S. 2) beurtheilt und auf die thätige Wirksamkeit des Dichters bezogen werden. Bei der völligen Ineinsbildung des Allgemeinen und Besonderen kann ersteres nur immer das Durchscheinende sein.

im Sonett 55. Not marble, nor the gilded monuments
 Of princes, shall out-live this powerful rhyme;
 But you shall shine more bright in these contents
 Than unswept stone, besmear'd with sluttish time.
 When wasteful war shall statues overturn,
 And broils root out the work of masonry,
 Nor mars his sword, nor war's quick fire shall burn
 The living record of your memory.

— — — — —

im Sonett 81. Your monument shall be my gentle verse,
 Which eyes not yet created shall o'er-read
 And tongues to be your being shall rehearse,
 When all the breathers of this world are dead;
 You still shall live (such virtue hath my pen,)
 Where breath most breathes, even in the mouths of men.

im Sonett 107. Now, this the drops of this most balmy time
 My love looks fresh, and death to me subscribes,
 Since, spite of him, I'll live in this poor rhyme,
 While he insults o'er dull and speechless tribes:
 And thou in this shalt find thy monument,
 When tyrant's crests, and tombs of brass are spent.

Der in den Sonetten 5, 6 und 54 erwähnte Destillationsprocess ist bildlich für den sich in der Verwirklichung der Idee vermittelt des Begriffs der Negation darstellenden Process, welcher im Drama Hamlet Chemismus ist, vom Geiste als „a forged process“ und von Polonius bei dem Negieren des moralischen Zustandes seines Sohnes als „forgeries“ bezeichnet wird. Angedeutet wird der beraubende und ertödtende Effect, der äussern Erscheinung nach, durch die Worte:

Sonett 5. But flowers distill'd, though they with winter meet
 Leese but their show; their substance still lives sweet.

Sonett 54. — — — — — Sweet roses do not so;
 Of there sweet deaths are sweetest odours made:
 And so of you, beauteous and lovely youth,
 When that shall fade, my verse distills your truth.

Durch das „leperous distilment“ aus dem verfluchten Schwarzen („cursed hebenon“) ist die Infection und Kathäresis (des Geistes) im Drama Hamlet verursacht, welche den Rachedgedanken begründet, aber, wie wir früher ausgeführt haben, auf die Negation, für welche das Schwarze als Bild erscheint, zu beziehen ist. Die verschiedene Darstellung der Wirkungen der Destillation — welche die Wahrheit bezweckt — in den Sonetten 5, 6 und 54 und in der Erzählung des Geistes, findet ihre Erklärung in der verschiedenen Dichtungsform. Die Constatirung der Wahrheit des Geistes, durch Veranstaltung des secundairen Schauspiels und die durch dasselbe hervorgebrachte erschütternde Wirkung bei dem imaginären

Sünder, ist aber, der eigentlichen Handlung nach, jedenfalls Hamlet's bedeutendste wohlüberlegte That, und unverkennbar zugleich symbolisch für den kathartischen Endzweck der thätigen Wirksamkeit des Dichters. Uebrigens ist, worauf wir schon vorhin aufmerksam machten, die Schilderung des pathematischen Zustandes des Geistes in der Tragödie, wie jenes „leperous distilment“ denselben bewirkt hat, ziemlich ähnlich der Darstellung in den Sonetten 118 und 119. Dort deutet der Geist an, dass er in den „sulphurous and tormenting flames“, der Purgation, Katharsis, halber schmachte und während einer gewissen Zeit verdammt sei, die Nacht (welche Bild der Negation ist) zu beschreiten und äussert gegen Hamlet, dass die Kunde von seinem Pathos:

»Make thy two eyes, like stars, start from their spheres,«

in dem Sonett 119 heisst es — nachdem in dem vorhergehenden Sonett 118 die Purgation und das Pathos erwähnt worden —:

What potions have I drunk of syren tears,
Distill'd from limbeck's foul as hell within,

— — — — —
How have mine eyes out of their spheres been fitted.

Das an beiden Stellen vorkommende Bild von der Separation der Augen dürfte die Abstraction, wie dieselbe sich in dem gedachten Anundfürsichsein der Vernunftthätigkeit des Geistes und Trennung derselben von der receptiven Seelenthätigkeit zeigt und welche die Verwirklichung der Idee vermittelt des Begriffs der Negation begründet, anzudeuten bestimmt sein. Was in der Sphäre des Körpers die Augen, das Sehen, ist das Denken in Bezug auf die Seele, den Geist. (Cfr. Nic. Eth. I. 6.)

Auch das burleske Verlangen des ersten Gräbers auf dem Kirchhofe nach „liquor“ ist auf das Destillationsbild zu beziehen. In Wirklichkeit ist Hamlet selbst — der gleich nach dem Verlangen agierend auftritt — der Kraftauszug, das Abstractiv und Destillat, „the liquor,“ er ist der „liquid prisoner pent in walls of glass“ nach dem, des Gedenkens, der Erinnerung („remembrance“ Sonett 3 und 5) halber, der Sonettist, für den von ihm Besungenen, seinen eigenen Geist, Verlangen trägt und auch Hamlet hat das charakteristische „remember me“, gedenke mein, des Geistes zur Aufgabe und macht dasselbe zu seinem Lösungswort und seiner Parole:

»Now to my word, 't is »»Adieu, adieu! remember me««
I have sworn 't.«

Das Sonett 13 lautet:

O, that you were yourself! but, love, you are
No longer yours, than you yourself here live:

Against this coming end you should prepare,
 And your sweet semblance to some other give:
 So should that beauty which you hold in lease,
 Find no determination: then, you were
 Yourself again, after yourself's decease,
 When your sweet issue your sweet form should bear.
 Who lets so fair a house fall to decay,
 Which husbandry in honour might uphold,
 Against the stormy gusts of winter's day,
 And barren rage of death's eternal cold?
 O! none but unthriffs. Dear my love, you know,
 You had a father: let your son say so.

Die Schlussworte müssen ihre Erklärung finden nach der Auffassung, dass der Gefeierte: der Geist aus Gottes Geist, dass Gott Vater und Schöpfer ist; der anundfürsich gedachte Geist aber sub specie aeterni einen Sohn, ein Kind, schaffen soll, zu dem er sonach Vater ist, das ihn als Schöpfer und seine Schöpferkraft erkennen lässt. *)

Wir haben denn auch ja anzunehmen, dass Hamlet der Sohn und das Kind des Geistes ist, der als Symbol vor unsern Augen in der Tragödie erscheint und wissen wir auch, dass das Drama Hamlet das Geisteskind und Geistesproduct Shakespeare's ist, „an das man, wo des Dichters Name genannt wird, immer am ersten denkt,“ und das man für Shakespeare's Character und Wesen immer von der sprechendsten Belehrung gehalten hat. (Cfr. auch Gervinus II. 96.)

Hierbei erinnern wir noch an zwei Thatfachen, welche für eine persönliche Beziehung Shakespeare's zu dem Geiste und dessen Kind sprechen, nämlich dass der leibliche Sohn des Dichters einen wenn nicht ganz gleichen (wie Gervinus „Shakespeare II. 6 annehmen scheint), so doch sehr ähnlichen Namen mit dem Geisteskinde Hamlet, nämlich — falls die Eintragung des Namens im Kirchenbuch nicht incorrect ist — Hamnet hatte, und dass alle Nachrichten über ein persönliches Auftreten Shakespeare's auf der

*) Gleichwie unter Millionen, die da gewesen sind und sein werden in Shakespeare allein (cfr. Sonett 105) der Gedanke des göttlichen Denkens zum Bewusstsein und zur thätigen Wirksamkeit gekommen ist — indem er in dem göttlichen Gedanken, der das Selbst und die Bestimmung des Menschen ist, sich vertieft, in Gott nach Erkenntniss der Wahrheit gestrebt und sich zur Freiheit vollendet hat — so ist denn auch ja unter seinen vielen imaginären Geschöpfen dieser Hamlet wiederum der einzige, der ein bestimmtes Bewusstsein von dem sich selbst denkenden Gedanken an den Tag legt. Von einer sinnfälligen Darstellung der Vollendung des Seins kann selbstverständlich nicht die Rede sein, nur in der Weise wie Shakespeare es im Drama Hamlet gethan hat, vermittelst der Negation, kann die Idee sich verwirklichen und objectives, ewiges Sein geben.

Bühne darin übereinstimmen, dass dies in der Rolle als Geist von Hamlet's Vater, als „the majesty of buried Denmark“ geschehen ist.

Wie wir früher schon erwähnten, hat man denn auch ja, dem ganzen Inhalte der Tragödie, namentlich aber der philosophisch-künstlerischen Anlage des Haupthelden nach, immer eine Ahnung davon gehabt, dass eine pathologische Antheilnahme des Dichters an derselben vorläge. Da indessen die Bedeutsamkeit des schöpferischen Begriffs, die Verwirklichung der Idee, des Allgemeinen in dem Besondern, vermittelt des Begriffs der Negation, wie dieselbe eben in dem Drama Hamlet zur Darstellung kömmt, bisher nicht erkannt war, musste auch jeder Versuch einer Analysirung zunächst gerade an dem Moment der Negation, dem Hamlet'schen Scheinwahnsinn, der eine so charakteristische Rolle spielt, scheitern.

Die hervorragendsten Commentatoren haben denn auch so wenig etwas aus den Sonetten, für deren Verständniss, wie wir nachgewiesen haben, gleichfalls die Negation bedeutsam ist, als aus der mentalen Negation Hamlet's zu machen gewusst. Johnson fand z. B. für dieselbe keine hinreichende Ursache, er nannte Hamlet mehr ein Werkzeug als ein freihandelndes Wesen — durch welche Beurtheilung er jedenfalls der eigentlichen Bedeutung Hamlet's und seiner Simulation — als Personification und Symbol — ziemlich nahe gekommen ist. Akenside behauptete, der Dichter habe Hamlet wirklichen Wahnsinn beilegen wollen; auch Tieck versuchte wieder, wie Gervinus hervorhebt, „ähnliche alte Neuerungen.“ Malone wusste überall nichts aus dem Stücke zu machen und ging es Voltaire bekanntlich ebenso, nur dass dieser, während alle Anderen, so auch Goethe, es bewunderten, über dasselbe in odioser Weise absprach. Gervinus beruhigt sich bei der Aeusserung Goethe's und findet den Scheinwahnsinn der ganzen Characteranlage und Entwicklung angemessen.

Was Goethe's Annahme anbetrifft, so ging dieselbe bekanntlich dahin, dass Shakespeare vorsätzlich eine Seele habe zeichnen wollen, auf die eine That gelegt sei, der sie sich nicht gewachsen fühle. Unsere Auffassung der Bedeutung des ganzen Dramas ist, wie wir angedeutet haben und unsere Analyse nebst Schlusswort ausweisen wird, eine andere und bezieht dasselbe sich darnach auf den schöpferischen Begriff — welcher Gedanke ist der sich Sein giebt und in dem Wesen das Durchscheinende ist — und also auf das schöpferische Sein Shakespeare's; indessen ist unsere Auffassung, zieht man nur die hervorragendste dramatische Figur Hamlet, wie Goethe es thut, in Betracht, wenig von jener An-

nahme abweichend, da auch wir von der Vorsätzlichkeit jener tragischen Seelenzeichnung vollkommen überzeugt sind. Mit wenigen Worten ausgedrückt, so behaupten wir, dass in Hamlet die ideelle und intellectuelle Thätigkeit des Dichters und die bei dieser nothwendige Negation zur Erscheinung kömmt, dass er gewissermaassen als die personificirte Idee, die sich nur mittelst der Negation verwirklichen kann — worin das tragische Moment begründet ist — angesehen werden muss, dass er daher eigentlich nicht, als der That nicht gewachsen, sondern als durch die, mittelst einer denkenden thätigen Wirksamkeit (cfr. die Aufgabe des Geistes hinsichtlich der Katharsis des „royal bed“ und des „remember me“) auszuführende kathartische That, selbst angekränkt, anzusehen, ähnlich wie dies, gerade nach Ausweis der Sonette (cfr. Sonett 67. 111. 118. 119 etc.) der Dichter, durch seine die Katharsis bezweckende thätige Wirksamkeit, als Folge der Negation ist, welche sich zur Formbestimmung die im Geiste, (für welche auch die weisse Farbe sinnbildlich ist), wie das Kranke zum Gesunden verhält. Hamlet's Worte im Monologe „Sein oder Nichtsein“

»Der angeborenen Farbe der Entschliessung
Wird des Gedankens Blässe angekränkt«

drücken dies concis aus, und wenn Gervinus (in „Shakespeare“ II. 124) die bezügliche Aeusserung, welche in der Originalsprache vollständig lautet:

»Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pith and moment,
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action.« —

als den Mittelpunkt der Erläuterung des ganzen Stückes bezeichnet, so hat der geehrte Commentator darin vollkommen recht, nur dass er aus dieser Aeusserung — da die vollendete Idealität Shakespeare's und die Bedeutsamkeit des Begriffs der Negation in der Dichtung desselben, für welche die Hamlet'sche mentale Negation symbolisch ist, nicht von ihm erkannt worden — in Hinsicht auf die Bedeutung der Figuration Hamlet eine unrichtige Folgerung zieht.

In dem Mitleid, welches die Tragödie zu bewirken hat, liegt das ideale Moment der Trauer über die Hinfälligkeit irdischer Grösse, darüber dass auch dem Herrlichsten eine Einseitigkeit anklebt, dass auch das Höchste und Edelste untergehen muss, weil die Idee nicht existiren kann, ohne in die Gegensätze der

Endlichkeit einzugehen*) Es ist dieses Moment der Trauer, welches in manchem Sonette angedeutet und umschrieben wird, in den Worten des alten Adams: — cfr. oben pag. 28 —

O welche Welt ist dies, wenn das, was herrlich,
Den, der es hat, vergiftet!

liegt, und welches auch bei des ganz idealen Hamlet's Untergang sich geltend machen soll.**)

*) Cfr. Biese a. a. O. II. 700. Vgl. Schillers Nenie (Sämmtliche Werke I, 356):

»Auch das Schöne muss sterben! das Menschen und Götter bezwinget,
Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.
Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher,
Und an der Schwelle noch, streng, rief er zurück sein Geschenk.
Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die Wunde,
Die in den zierlichen Leib grausam der Eber geritzt.
Nicht errettet den göttlichen Held die unsterbliche Mutter,
Wenn er, am skäischen Thor fallend, sein Schicksal erfüllt.
Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus
Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.
Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Dass das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt
Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist herrlich
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.«

Hinsichtlich der Zerstörung des Adonis in der Shakespeare'schen Dichtung »Venus and Adonis« beziehen wir uns auf unsere früheren Bemerkungen, wornach in derselben die, die ideale Schönheit zerstörende Wirkung der selbstberaubenden Thätigkeit (des Eingehens in die Gegensätze der Endlichkeit) allegorisch zum Ausdruck kömmt, wie diese Wirkung unter Anderem in dem Sonette 127 durch die Worte angedeutet wird:

»For since each hand hath put on nature's power,
Fairing the foul with art's false borrow'd face,
Sweet beauty hath no name, no holy bower
But is profan'd, if not live's in disgrace.«

Uebrigens befindet Schiller sich hinsichtlich seiner Behauptung der Vernichtung des ideal Schönen (wie diese durch die, für den Uebergang des Idealen ins Reale, nothwendige Negation (Beraubung) verursacht, im Drama Hamlet durch Hamlets mentale Negation symbolisirt und von der Ophelia in vorahnender Weise, dass auch sie diesem zerstörenden Momente zum Opfer fallen werde, beklagt wird, indem sie sagt: — Act III, S. 1 —

O, what a noble mind is here o'erthrown!
The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword:
Th' expectancy and rose of the fair state,
The glass of fashion, and the mould of form,
Th' observ'd of all observers, quite, quite down!
And I, of ladies most deject and wretched,
That suck'd the honey of his music vows,
Now see that noble and most sovereign reason,
Like sweet bells jangled, out of tune and harsh;
That unmatch'd form and feature of blown youth,
Blasted with ecstasy. O, woe is me!

To have seen what I have seen, see what I see!

vollkommen in Uebereinstimmung mit Aristoteles und Shakespeare und dürfte denselben Gervinus' Vorwurf (in »Shakespeare« II, S. 547) nicht treffen.

**) Dafür dass der Dichter durch die Figuration Hamlet seinen Zweck — das in dem Mitleid liegende Trauermoment, darüber dass die Idee sich

Nach den vorstehenden Ausführungen über die Sonette dürfte es unnöthig sein, eine besondere Widerlegung der bisherigen verschiedenen Annahmen über dieselben zu geben, namentlich der Annahme:

als schildere Shakespeare uns in den Sonetten die Liebe, die Eifersucht, die Freundschaft, die Reue, alle die Regungen des menschlichen Herzens in ihrer unmittelbarsten Wahrheit, aber nicht in Beziehung auf sich selbst (Delius); oder

als ständen dieselben mit seiner leidenschaftlichen Natur, durch welche er auch grösseren Versuchungen ausgesetzt sei, in Verbindung, so dass es ihn, wenn er diesen nun siegreich widerstehe, doch reizen möge, sich bis ins Kleinste hinein alle Gefahren und Folgen des schlimmsten Gegentheils auszumalen und poetisch darzustellen (Bodenstedt); oder

als beziehe der Inhalt der Sonette sich auf einen jungen köstlichen Freund (Grafen Southampton, geb. 1573, neun Jahre jünger als der Dichter) und auf ein hässliches ungewöhnliches Weib von Farbe, Haar und Augen schwarz „mit welcher er eine sündige Liebe tauschte“ (Gervinus *).

nur vermittelt der Negation verwirklichen und der Dichter seine kathartische Aufgabe richtig aufgefasst nur durch ein Eingehen in die Gegensätze, durch Exhibition des »Zuviel und Zuwenig«, des Excesses — cfr. Sonett 146 — erfüllen kann, plastisch zur Erscheinung zu bringen — erreicht hat, dürfte der Umstand sprechen, dass Theater-Directionen, wegen des trauervollen Mitleids des Publicums mit dem tragischen Geschehe Hamlets, vor Zeiten verschiedentlich zu einer entsprechenden Abänderung der Katastrophe sich veranlasst gesehen haben. Die Vorwürfe welche die Kritik dem Dichter wegen des Untergangs Hamlets manchmal gemacht, sind selbstverständlich unbegründet. Für diese nothwendige Destruction können die Schlussworte in der mitgetheilten Elegie Schiller's zum Troste dienen.

*) Indem wir in Verfolg unserer Clarificationsbestrebungen nochmals auf die Annahme des hochgeschätzten Gelehrten, der sonst so manches Zutreffende über den grossen Dichter geäussert hat, zurückkommen, halten wir uns verpflichtet zu constatiren, dass derselbe sich die Retractation seiner Sonettenauffassung bei besserer Kunde, gewissermaassen besonders vorbehalten hat. Derselbe sagt nämlich in dem Abschnitte »Shakespeare's Sonette« — B 1, S. 591 —:

»Wir wissen nicht, welche bestimmte Schuld es ist, die auf Shakespeare so lastete und die er zu beweinen hat, doch wissen wir eben genug aus seinem Leben, um diesen Ausdruck allenfalls beziehen zu können; und man thut zur Belebung des Bildes, das man sich gern von dem Dichter machen möchte, immer gut, sich an die gegebenen Handhaben zu halten, mit voller Bereitwilligkeit, sie bei besserer Kunde wieder aufzugeben. Was den Dichter aber mehr drückt als seine Handlungen, das ist sein Stand. Und es ist denkbar, dass die Fehler und Makel, die er an sich kleben sieht, vielfach nur diese unverschuldeten sind, die jene Zeit mit dem Schauspielerstande verbunden sah; möglicherweise freilich auch die verschuldeten, zu denen das Leben in diesem Stande und der stete Reiz der Phantasie nur allzuleicht verführt. Nichts ist rührender, als einen so grossen Geist, der wie über den Vorurtheilen aller Zeitalter erhaben dasteht, unter der Wucht dieser drückenden Volksmeinung fast erliegen zu sehen.«

Ebensowenig können wir uns nach unsern Ausführungen über die ersten 17 Sonette, wornach dieselben sich auf eine Animation zum Zwecke der Immortalisation des Dichters beziehen, dazu verstehen, noch eine besondere Widerlegung der Annahme zu geben, als beschwöre Shakespeare in denselben einen schönen Freund sich zu verheirathen, damit die körperliche Schönheit sich fortpflanze und der Welt erhalten bleibe. Anzunehmen, dass Shakespeare zur Bekämpfung der Zeit und

»Against the stormy gusts of winter's day,

And barren rage of death's eternal cold« (Sonett 13)

das — bekanntlich an sich schon sehr precäre — Mittel einer Ehe, oder ein Verewigen der Schönheit und Wahrheit (Sonett 14) vermittelt Coition anempfohlen habe, ist wie wir uns schon früher erlaubt haben zu bemerken, eine Profanation des erhabenen Geistes des Dichters.

Gleich Aristoteles, seinem grossen Vorbilde, versteht Shakespeare unter Schönheit vorzugsweise das sittlich Gute und Wahre und ist seine Dichtung von dem Grundsatz durchdrungen, dass Tugend Schönheit und der wahre Adel des Menschen sei. (Hinsichtlich des in seiner thätigen Wirksamkeit liegenden Furchtbaren für ihn vgl. das Schlusswort und über die desfällige heroische Tugend Nic. Eth. III. 7.)

Recapituliren wir jetzt:

Nach Aristoteles offenbart die göttliche Vernunft sich in dem Besonderen als das Wahre, Gute und Schöne, und sagt der Philosoph, dass der menschliche Geist daher auch nur in Gott und durch Gott schauend die Wissenschaft des Wahren, Guten und Schönen gewinnen könne. Derselbe fasst die Geisteskraft die den Menschen zu denken befähigt als sein eigentliches Selbst, als den bessern Theil des Ichs, das Göttliche im Menschen und das Liebenswerthe und in der höchsten selbstbewussten Thätigkeit als anundfürsichseiend, keine Gemeinschaft mit der Thätigkeit des Körpers, dagegen Gemeinschaft mit dem göttlichen Wesen habend auf, und sagt dass der menschliche Geist in dieser höchsten (schöpferischen) Thätigkeit, in dem Sichselbstdenken, ewig und unvergänglich sei.

Shakespeare bezeichnet seine Liebe als Selbstliebe (Sonett 62), als sich auf den bessern Theil des eigenen Ichs beziehend (Sonett 39), er denominirt das Wesen derselben als ein Gott in Liebe (Sonett 110), sagt von dieser Liebe dass sie ewig sei (Sonett 108), indem er sie in Verbindung mit der Bekämpfung der Zeit und Unterwerfung

des Todes setzt (cfr. die Anfangssonette und Sonette 107 und 146) und deutet in dem Sonett 108 an, dass das Liebesverhältniss auf „conceit“ (Begriff, Imagination) beruhe.

Es ist, wie wir vorstehend im Einzelnen ausgeführt haben, die göttliche Vernunft, („godlike reason“ — Hamlet Act IV, S. 4 —) anundfürsichseiend gedacht, der bessere Theil des eigenen Ichs, das Wesen, welches der Sonettist celebrirt, in Hinsicht auf welches er, indem er sich der Prädicate bedient die Aristoteles auf die göttliche Vernunft, wie dieselbe sich in dem Besonderen offenbart, anwendet, in dem Sonett 105 sagt:

Let not my love be call'd idolatry,
Nor my beloved as an idol show,
Since all alike my songs and praises be,
To one, of one, still such, and ever so.
Kind is my love to-day, to-morrow kind,
Still constant in a wondrous excellence;
Therefore, my verse to constancy confin'd,
One thing expressing, leaves out difference.
Fair, kind, and true, is all my argument,
Fair, kind, and true, varying to other words;
And in this change is my invention spent,
Three themes in one, which wondrous scope affords.
Fair, kind, and true, have often liv'd alone
Which three, till now, never kept seat in one.

(Cfr. oben pag. 27.)

Das Drama Hamlet.

Es giebt Bewegung und Veränderung, Entstehen und Vergehen, ein lebendiges Wirken der Gegensätze stellt sich dar in dem ewig fließenden Werden; es giebt aber auch ein ewig ruhendes Sein, eine Dauer im Wechsel, eine Idee, die nicht ausgeschieden ist von dem bewegten Sein, sondern die als Entelechie ihre immanente Wirksamkeit in den sich gleichbleibenden Formbestimmungen offenbart und das Materielle von innen heraus zu dem in sich bestimmten Einzelwesen gestaltet, und somit den steten Wechsel der in sich entgegengesetzten Materie beherrscht und das gesamte Dasein zu einem wesenhaften, vernünftig in sich gegliederten Dasein erschafft. Im Geiste stellt sich diese Idee dar als der schöpferische Begriff, den das Denken zu seinem Ziele hat und durch welchen der Gedanke zur Vollendung und in seinem Forschen zur Ruhe gelangt.

Biese. Phil. des Aristoteles I. II. 3.

Das Drama Hamlet

Es steht Bewegung und Veränderung, Kinetik und Dynamik, ein lebendiges Werden der Dinge, etwas steht sich dar in dem ewigen Fließen. Werden, es steht sich auch ein wie ruhend. Sein, eine Form, im Wechsel, eine Idee, die nicht ausgedehnt ist von dem bewegten Sein, sondern die als Bewegung der Bewegung, Wirklichkeit in der sich gleichbleibender Formbestimmungen offenbart und das statische von innen heraus zu dem in sich bestimmten Kinetischen gestaltet, und somit das statische Wechsel der in sich aufgegangenen Materie, Bewegung und das bestimmte Dasein zu einem wesentlichen, vorzüglich in sich geordneten Dasein gestaltet. Im Grunde stellt sich diese Idee dar als der schöpferische Akt, den das Dasein zu seinem Ziele hat und durch welchen der Gedanke zur Vollendung und in seinem Fortschritt zur Ruhe gelangt.

Hesse, Phil. des Aristoteles I. 41. 2.

Die Mythen.

Die von dem Dichter dem Drama Hamlet zum Grunde gelegten Mythen, nehmen wir nach ihrer Beziehung zu den beiden unterschiedenen, in Hamlet und Laertes personificirten Thätigkeiten, der erkennenden und handelnden, theoretischen und practischen, intensiven und extensiven (Vernunft und Triebkraft), des Dichters, auf.

In Hinsicht auf Hamlet.

Erster Mythos, der sich auf das göttliche Denken, welches das Eins, die erste Wesenheit, begründet, beziehen dürfte. *)

Aus der Verbindung des Gottes Odin mit der Riesin Jórdh, des Geistes mit der Materie, entstand Thor.

Thor trägt Orvandill in einem Korbe auf seinem Rücken, die Fluten durchwatend, durch die winterlichen Eisströme, die Eli-

*) In der Allusion des Bernardo im Drama Hamlet (Act I, S. 1) auf den Stern im Westen, den er in Verbindung setzt mit der Erscheinung des Geistes, wie die Glocke »Eins« schlägt, und von dem er sagt, dass derselbe seinen »course« mache, um den Theil des Himmels — »heaven« nicht sky — zu erhellen, wo er jetzt strahle, liegt ein sehr bedeutsames Bild, welches auf den ersten Mythos von dem Stern Orvandill (des mythischen Hamlets Vater) zurückzubeziehen ist. Bei den Worten des Bernardo »the bell then beating one« tritt der freie Geist zuerst vor unsern Augen auf. Dieser ist das Eins den die Glocke verkündet hat, er ist der Stern im Westen, die erste Wesenheit, die ihren Cursus (ἡ ἐμφηγημένη μέθοδος) machen will, um die Wissenschaft des schöpferischen Seins durch das Drama Hamlet zu begründen. Dass das Einsschlagen der Glocke bei der ersten Wahrnehmung des freien Geistes etwas Besonderes besagen soll ist klar, denn sonst würde der Dichter das Auftreten des Geistes — am Abende vorher — und die Observation des Bernardo wohl in die eigentliche s. g. Geisterstunde, die Mitternachtsstunde verlegt haben und nicht gerade nach Ablauf derselben erfolgen lassen.

Ueber die Gestirne als das Göttlichere unter dem Erscheinenden und als Bild der Göttlichkeit in der Sinnlichkeit, nach Auffassung des Aristoteles, vgl. Biese I. 555 sq. II. 73 sq.

Die Geistesthätigkeit dichterisch im Bilde des Sterns aufzufassen, ist im Shakespeare'schen Zeitalter eine nicht ungewöhnliche, so sagt z. B. Ben Jonson in jenen schon erwähnten Gedenkversen gerade über Shakespeare, von dem wir behaupten, dass er seine ewige Geistesthätigkeit so wie er dieselbe durch das Drama Hamlet zu entwickeln und darzulegen gedachte, im Bilde des Sterns im Westen auffasse: (welche Auffassung möglicherweise dem Freunde bekannt gewesen ist und woran er gedacht haben mag als er schrieb:)

»ich sehe dich als ein Sternbild an den Himmel versetzt: dort leuchte, Stern der Dichter, und übe deinen Einfluss von da, in Liebe und Strenge, auf die sinkende Bühne, die seit deinem Tode getrauert hätte wie die Nacht oder der Tag der Verzweiflung, wenn nicht das Licht deiner Werke hinterblieben wäre.«

vagar, welche das Riesenreich von der Götter- und Menschenwelt trennen. Dem Orvandill erfriert eine Zehe, die aus dem Korbe hervorsteht und von Thor an den Himmel geworfen und zu einem Sterne gemacht wird, der jetzt Orvandill's Zehe heisst. Mehrere Mythen erzählen, wie Thor (der Blitzstrahl) die heiligen lohenden Wasser des Himmels, die flammenden Wolken durchwatet. Im Winter sind diese zu Schnee, Eis verfroren, fremde Wogen (Eli-vagar) geworden. Aber der Frühling kömmt und mit ihm trägt der getreue Thor den Blitzfunken Orvandill (d. h. Strahl) auf seinen Götterschultern durch die eisigen Ströme, den Sitz alles winter-nächtigen Grauens, zur Erde, der erwartenden Gattin Groa entgegen, d. i. dem Pflanzengrün, welches mit seiner Decke das Fels-gestein zu überziehen, den Stein*) aus des Anbaugottes Haupt zu lösen versucht. Am gereinigten klaren Frühlingshimmel glänzt Orvandill's im Winter erfrorne Zehe, der Blitzgott gab den Lichtern des Firmaments den Schein wieder, zündete ihn aufs neue mit dem Blitzfunken an und befestigte die Gestirne hoch oben.

Orvandill (die erfrorne Zehe, die Frostbeule) ist als Blitzfunke die Hypostase Thors. Dieser ist aber der Gott der Bauern, in welcher Rücksicht die Mythe besagt, dass das im Leben unter der Arbeit Last und Mühen gedrückte Geschlecht der Knechte (Sclaven, Thraele) nach dem Tode bei seinem Freunde Thor einen Ruheplatz finde.

Dass der Dichter diesen Mythos gekannt und besonders berücksichtigt hat, dürfte aus der schon vorhin angeführten sehr bedeutsamen Bemerkung Hamlets auf dem Kirchhofe in Hinblick auf den tragischen Sänger, den ersten Bauern (clown) und dessen Ambiguität und Equivocation hervorgehen.

Hamlet sagt nach Anerkennung des sich in der tragischen Figur offenbarenden Absoluten und nach Betonung der Doppelsinnigkeit die die Vernichtung bezwecke:

*) Im Kampfe mit dem Riesen Hrungnir (dem rauschenden, schallenden) hatte Thor einen Splitter des Geschosses desselben, welches mit Thors Hammer (Mjölner) in der Luft zusammentraf in den Kopf bekommen. Bei diesem Kampfe stürzen beide Kämpfer zu Boden und des sterbenden Riesen Bein fällt über Thors Hals und keiner vermag ihn davon zu befreien, bis sein dreijähriger Sohn Magni (Kraft) kommt, der wirft leichten Spiels den Riesenfuss von des Vaters Nacken, sagend: »Schmach und Schaden dass ich zu spät kam, um am Kampfe theilnehmen zu können.« Unserer kurzen Darstellung der beiden Orvandill Mythen liegt Mannhardts Werk, »die Götterwelt der deutschen und nordischen Völker« (Berlin, Schindler) aus welchem wir uns zum Theil wörtlich zu citiren erlauben, zum Grunde; vgl. daselbst 214. 216. 228.

„By the lord, Horatio, these three years I have taken note of it; the age is grown so picked,*) that the toe of the peasant comes so near the heel of the courtier, he galls his kibe.

wörtlich übersetzt würde die Stelle, welche die vorliegende Uebersetzung umschreibt und nur mit Auslassung der letzten Bemerkung wiedergiebt, etwa lauten:

Bei Gott, Horatio, in diesen drei Jahren habe ich darauf geachtet, die Zeit ist so geläutert geworden, dass die Zehe des Bauern so nahe der Ferse des Hofmanns kömmt, er (?) schädigt seine (?) Frostbeule.

In dem Verhältnisse wie der Stern (die erfrorne Zehe, die Frostbeule) Orvandill zu Thor steht, als Hypostase, dürfte Hamlet zu dem in dem ersten Gräber (dem Kronos oder Aeon) personificirten Zeitbegriff und destructiven Moment der der Materie immanenten Kraft, — „nature“ — (cfr. Sonett 126) stehen und scheint Hamlet denn auch sagen zu wollen, dass die tragische personifizierte Thätigkeit, ihre eigene Hypostase, ihn selbst zu schädigen und zu vernichten suche.

Hinsichtlich der Bedeutung von Thor (Orvandill) heben wir aus den mythologischen Sagen noch hervor (cfr. Petiscus Olymp).

Thor ist der höchste Gott in der Natur. Er besiegte die Mächte der Urelemente, die Riesen, Skirner und andere mittelst der Kraft seines Hammers und ist Freund der Menschen, denen er die Cultur giebt. Indem er der Gott des Blitzes und Donners ist, kehrt er die Naturgewalt nicht gegen die Menschen, sondern gegen die Riesen, die Feinde der Götter und Menschen; diesen aber erschliesst er den Himmel, lässt den befruchtenden Regen niederströmen um ihre Saaten zu segnen, Er ist Gott des Landbaues, daher auch der Bauern und Knechte. In Beziehung auf seinen Kampf gegen die Riesen wird er mit dem Herkules der Griechen verglichen.

Der Dichter dürfte seinen Kampf mit den Leidenschaften d. h. deren Darstellung durch Identification mit denselben, welche für ihn das Dasein im Fegefeuer, die Thymosis und den thymopathischen Zustand (cfr. das Bild vom „fretful porcupine“, welches der Geist im Drama Hamlet — Act I, S. 5. — gebraucht) begründet, dem Kampfe der Götter und Heroen mit den Giganten

*) Steevens macht darauf aufmerksam, dass das hier gebrauchte Bild vom Mausern der Vögel genommen sei (pick; picken, stechen, rupfen, säubern, reinigen) und vermeinen wir, dass darin auch eine Andeutung auf das Hervorbringen aus sich selbst zum Zwecke Reinigung und Läuterung (Katharsis, Purgation) enthalten ist.

gleichgestellt und den Mythos von dem Anbaugott Thor und dessen Hypostase Orvandill auf seine cultivations- und humanistischen Bestrebungen principiell schon früh bezogen haben. Eine Andeutung hierfür möchte vielleicht darin liegen, dass er, wie früher erwähnt, seinem im Jahre 1585 geborenen Sohne, einen dem Namen des Sohnes des mythischen Orvandill ähnlichen Namen gegeben hat. Bei den mythologischen Studien welche, wie hiernach anzunehmen steht, Shakespeare schon in einem jüngeren Alter und vor seiner Ankunft in London in umfassender Weise gemacht hat, dürfte demselben, namentlich auch hinsichtlich des Thor-Orvandill-Hamlet Mythos, aber jedenfalls noch etwas Anderes vorgelegen haben, als wie bisher angenommen wurde, die Belleforest's Novellen vom Jahre 1564, da in diesen nicht von dem Verhältnisse Orvandills zu Thor als Hypostase die Rede ist, worauf doch offenbar jene Bemerkung im Drama Hamlet über die Zehe des Bauern und die Frostbeule alludirt.

Zweiter Mythos, dem der Dichter eine Deutung in Hinsicht auf die Bewältigung der Materie durch den Gedanken und das Verhältniss von Sinnlichkeit und Geistigkeit gegeben haben dürfte.

Nach einer dänischen (von Saxo Grammaticus euhemerisirt mitgetheilten) Sage, hielt Orvandill (Horvendill) König von Jütland auf einer Insel frühlingsgrüner Gehölze mit Kollr (dem Kalten) von Norwegen einen Zweikampf und mit beiden Händen das Schwert erfassend, erlegte er den rüstigen Gegner.

Den Todten setzte er in prächtigem Grabhügel bei und büsste ihn mit 10 Pfunden Goldes. Dann heirathete er die schöne Gerutha, die ihm den Hamlet (Amlethus, Amlódhi) gebar. Neidisch tödtete ihn sein Bruder Fengo, und nahm die Wittwe des Erschlagenen zur Frau. Hamlet aber rächte blutig des Vaters Tod.*)

*) Zu dieser Fabel bemerkt Mannhardt a. a. O. S. 261 »Dem alt-nordischen Namen Orvandill (der aus Arhvendill entsprang) entspricht das angelsächsische Wort earendel (aus earhvendel), Strahl. In Deutschland ist Orendel Name eines Helden, von dem die Sage in Trier vieles zu berichten hatte. — — — Dieser Orendel soll der älteste aller Helden gewesen sein. In der Grafschaft Hohenlohe lag ein Ort Orendelsal, dessen Kirche ein Gnadenort für Schwerhörige war.

Orendels Abenteuer haben die überraschendste Aehnlichkeit mit den Fahrten des Odysseus in der Odyssee, so dass die Meldung des Tacitus, Ulysses sei auch nach Deutschland gekommen und habe die Stadt Askiburg gegründet, wo ein ihm geweihter Altar seine einstige Anwesenheit bezeuge, sich auf Orendel beziehen mag.«

Es erscheint uns sehr wahrscheinlich, dass dem Dichter die Uebereinstimmung der Orvandill- und Odysseus-Sage bekannt gewesen ist. Der Name des Helden im Drama Hamlet, in welchem die schauspieler-

In Hinsicht auf Laertes.

Für die Figuration des Laertes, welche auf die schaffende, die schauspielermässige, practische Thätigkeit — die Triebkraft — des Dichters, einen Bezug hat, dürfte der Mythos von Satyros dem Sohne des Dionysos und der Nympe Nikaea*) von Einfluss gewesen sein.

Aristoteles erwähnt des Satyros im 7. Buche, 4 Cap. der Nic. Ethik bei Erörterung der Unenthaltbarkeit und Selbstbeherrschungslosigkeit, indem er sagt:

„Da nun von den Begierden und Genüssen nach unserer früheren Eintheilung, die einen der Gattung nach gut und tugendhaft sind, — denn es giebt Genüsse, welche die Natur selbst zu suchen uns gebietet — andere das Gegentheil der ersteren, andere endlich, welche zwischen beiden mitten inne liegen, wie z. B. Vermögen, Gewinn, Sieg, Ehre: so ist zu bemerken, dass im Leben ein Mensch in Bezug auf alle diese guten oder in der Mitte zwischen Gut und Böse liegenden Begierden und Genüsse nicht deshalb dem Tadel unterliegt, weil er ihnen überhaupt unterworfen ist, oder sie liebt und begehrt, sondern wenn dabei irgendwie ein Uebermaass stattfindet. Daher erleiden alle diejenigen Tadel, welche über das richtige Maass der Vernunft sich von Dingen beherrschen lassen, oder Dinge verfolgen, die von Natur schön und gut sind, z. B. die, welche über Gebühr auf Ehre oder auf Kinder und Eltern halten, obschon das lauter Dinge sind, die zu den Gütern gehören, und obschon die, welche darauf halten, gelobt werden; allein es giebt auch hier ein Zuviel, wenn Jemand, z. B. wie Niobe, selbst die Götter zum Kampf herausforderte, oder wie jener Satyros, mit dem Zunamen Philopator, sich um seinen Vater hätte, denn sein Benehmen galt doch für überaus verrückt.**) Als Lasterhaftigkeit ist aller-

mässige, schaffende Thätigkeit des Dichters, wie dieselbe in dem Besonderen als phrenetisches Handeln erscheint, zur Darstellung kömmt, nämlich Laertes, ist der Name des Vaters des Odysseus. Der in Laertes personificirten practischen Thätigkeit des Dichters, haben wir die dramatische Figur Hamlet zu verdanken (cfr. Hamlets Worte Act 5, S. 2. »I'll be your foil, Laertes: in mine ignorance your skill shall, like a star i'the darkest night, stick fiery off indeed«). Auch in dem Leben des Odysseus spielt bekanntlich der Scheinwahnsinn einmal eine Rolle. Eine nähere Ideenassociation, wenn solche überall möglich ist, muss vorbehalten bleiben.

*) Cfr. Preller griechische Mythologie I, S. 570, Anmerk. 6.

**) Philopator: der Vaterliebende. Hinsichtlich des phrenetischen Gebahrens des Philopators Laertes, erinnern wir an dessen Worte im 4. Acte 5. Scene:

Wie kam er um? Ich lasse mich nicht äffen.
Zur Hölle, Treu'! Zum ärgsten Teufel, Erde!
Gewissen, Frömmigkeit, zum tiefsten Schlund!

dings aus dem oben angegebenen Grunde dergleichen keineswegs zu begreifen, weil die Objecte, um die es sich handelt, doch immer zu denen gehören, welche von Natur unsere Neigung für sie in Anspruch nehmen; allein das Zuviel darin ist und bleibt etwas Fehlerhaftes, was wir zu vermeiden haben.

Ebensowenig ist „Unenthaltbarkeit“ das hier passende Wort; denn die Unenthaltbarkeit ist nicht nur etwas, was wir vermeiden müssen, sondern sie ist auch zugleich etwas an und für sich Tadelhaftes. Weil aber die bei den obigen Fällen ins Spiel kommende Affektion des Gemüths eine gewisse Aehnlichkeit mit ihr hat, so braucht man im gemeinen Leben den Ausdruck Unenthaltbarkeit mit einem speciellen Zusatze des Gegenstandes, etwa so, wie man z. B. von Jemand sagt, dass er „„ein schlechter Arzt,““ oder „„ein schlechter Schauspieler““ sei, ohne damit sagen zu wollen, dass er überhaupt ein schlechter Mensch sei.“

Das Einzelne des hier erwähnten Mythos von Satyros dem Vaterliebenden, dem Sohne des Dionysos, ist nicht mehr bekannt. Shakespeare dürfte den Satyros indessen auf den bekannten Gott der Griechen Dionysos und auf die eigene schaffende Thätigkeit bezogen und darnach den Laertes, der diese Thätigkeit, wie die-

Ich trotze der Verdammnis; so weit kams:
Ich schlage beide Welten in die Schanze,
Mag kommen, was da kommt! Nur Rache will ich
Vollauf für meinen Vater.

In dem ersten Monologe Hamlets — Act 1, S. 2 — wird, wie es vorstehend in der Erörterung des Aristoteles geschieht, sowohl auf das Gebahren der Niobe alludirt als auch des Satyrs gedacht. In Comparison des Vaters (des Geistes) mit seinem Bruder — Geistigkeit und Sinnlichkeit, intellectuelle und sensuelle Thätigkeit — sagt Hamlet: »Hyperion to a satyr.« Die Thätigkeit Hamlets ist gewissermassen gleich der des Geistes, jedenfalls soll das Allgemeine und Ideelle, die intellectuelle Wirksamkeit — das nothwendige Moment der Negation, durch die Negation seines mentalen Zustandes — durch ihn zur Erscheinung kommen. Die Thätigkeit des Laertes, welche sich auf die sensuelle schaffende Wirksamkeit bezieht, ist gleich der Thätigkeit des Claudius und dessen Berathers Polonius und da auf diesen Claudius der Satyr bezogen wird, dürfte der selbe auch direct auf Laertes bezogen werden können.

Hyperion, d. h. der Hochwandelnde, ist eigentlich in der Theogonie Vater des Helios. Dieser und Apollo (Phöbus-Apollo) vertreten in der Mythologie das Licht und die Sonne und erscheinen kaum als zwei wirklich verschiedene Gottheiten. Es dürfte Shakespeare mit Hyperion wohl Apollo gemeint und auf seine intellectuelle Thätigkeit bezogen haben. In der Mythe vom Apollo vereinigt sich das Widersprechende, das sich aber zur Uebereinstimmung auflöst, sobald man es näher betrachtet, als die Wirkung des ewigen Lichts und der Sonne. Hinsichtlich des Widersprechenden in der schöpferischen Thätigkeit Shakespeare's vgl. oben pag. 96.

selbe in dem Besondern als triebmässige phrenetische Handellust erscheint, versinnbildlicht, als Philopator gestaltet haben. *)

Dionysos — der Bachus der Römer — Gott des Weins und Beschützer der Theater, ist bekanntlich ein Gott von sehr umfassender Bedeutung. In frühester Zeit galt derselbe als Symbol der Natur und ihrer alles durchdringenden Triebkraft. Die ihm geheiligten Feste gaben die erste Veranlassung zur Aufführung dramatischer Spiele, in welchen die Satyrn — und Satyros scheint der Vater des Geschlechts der Satyrn zu sein **) — eine höhere Bedeutung für Poesie und Kunst bekamen; in den Dionysien war die Maske der Satyrn immer sehr beliebt, als das bei solchen Lustbarkeiten unentbehrliche Element der ungebundenen Natürlichkeit und privilegirten Scurrilität. So entstand in Attika das Satyrdrama, eine Art von Compromiss zwischen der ernstesten und feierlichen Tragödie und der durchtriebenen volksthümlichen Lustbarkeit der Satyrmaske, deren Hauptreiz in der natürlichen Parodie bestand ***).

*) Es dürfte sich fragen, ob der Dichter nicht auch die Andeutung des Aristoteles in der Rhetorik II. 15 über die Ausartungen, wornach die genialbegabten Geschlechter vorwiegend in tolle Charactere ausarten und bei welcher Gelegenheit er der Nachkommen des älteren Dionysios gedenkt, (möglicherweise als Analogen) auf den Satyros und die Satyrn als Nachkommen des in Rede stehenden mythischen Dionysos und auf seine (des Dichters) geistige Nachkommenschaft bezogen haben sollte. Die Racheidee des Dramas bezieht sich im Grunde auf die tolle Nachkommenschaft des Dichters, so wie dieselbe durch die selbstverleugnende thätige Wirksamkeit von ihm geschaffen ist, die aber die Glückseligkeit des Dichters — der als absolut Tugendhafter wünschen muss zu leben und wohl erhalten zu bleiben (cfr. oben pag. 106) — beeinträchtigt; und dürfte für das Verständniss des bezüglichen Gedankens das 8—11. Cap., des 1. Buchs der Nic. Ethik besonders belehrend sein. Gleichwie die im 2. Acte des Dramas aufgenommene pathetische Rede über das Schicksal des Priamos, wie oben (pag. 86) angedeutet, auf die wiederholte Allusion auf dieses Schicksal in den angezogenen Capiteln zurückzuführen ist, so muss auch die Antwort Hamlets — Act III, S. 2 — auf die Frage des Königs »how fares our cousin Hamlet?« —

»Excellent, i' faith; of the camelion's dish: I eat the air, promise crammed. You cannot feed capons so.«

durch die Schlussbemerkung des § 7 in dem angezogenen 10 Capitel — wo beispielweise von dem Glückseligen als einer Art Chamäleon der äussern Erscheinung nach die Rede ist, aber entwickelt wird, dass die zufälligen Aussendinge nicht bestimmend sein könnten, sondern das wesentlich entscheidende und bestimmende Moment der Glückseligkeit in den tugendhaften Thätigkeiten liege — zu erklären versucht und als eine Andeutung des Dichters von der ideellen auf dem innern Werthe beruhenden Creation Hamlets (seiner Hypostase) und dessen Existiren in anderer Weise als die der »capons« (Heuchler, betrügerischen Spieler) angesehen werden. Durch Hamlets Erschaffung, Existenz und nothwendige Zerstörung, rächt der Dichter sich an seiner eigenen Thätigkeit, rehabilitirt sich, und das »promise-crammed« dürfte nicht ohne Beziehung auf die Apokenosis und den purgirenden Zustand sein.

**) Cfr. Preller, griech. Myth. I, S. 515 Anmk. 3.

***) Cfr. Preller a. a. O. S. 571.

Dionysos ist der Doppelgeborne*), der Dithyrambos, der Gott der zwei Ausgänge. „Die Sonne hat ihn sich erkoren, dass sie mit Flammen ihn durchdringt**). Er erfüllt die ganze Welt mit seinen Triumphen, indem er unter wechselnden Gestalten bald hier, bald dort erscheint, nicht selten als Löwe, wie auch bei dem Kampfe der Götter und Giganten, wo Dionysos und Herakles am meisten zum Siege halfen. „Ueberhaupt wurde er oft mit diesem in eine Reihe gestellt und seine Geschichte nach dem Vorbilde der Laufbahn des Herakles immer weiter ausgeführt, bis er zuletzt gleichfalls als verklärter Held und Sieger auf dem Olympos eingeht***).

Ein Dionysos wurde auch von den Ptolemaeern in Alexandrien eifrig gehuldigt, indem sie sich selbst und den von ihnen verehrten Alexander den Grossen — dessen Staub Hamlet verfolgt, bis wo er ein Bierfass verstopft — von Herakles und Dionysos ableiteten. Verschiedene Sagen und Gedichte beschäftigen sich mit den Eroberungs- und Civilisationszügen des Bachus, Dionysos, in Libyen und in den westlichen Ländern, d. h. in Italien, „wo jetzt die Tyrrhener als Gegenstücke zu den Indern im Osten genannt wurden und in Spanien, oder mit den nördlichen Völkern der griechischen und italischen Weltkunde, welche, wenn ihre Berge keinen Wein trugen, nun wenigstens bei ihrem Bier desselben Gottes gedenken lernten“†).

Die abrupte Allusion Hamlet's auf Alexander den Grossen — den Schüler des Aristoteles — und dessen möglicherweise ein Bierfass stopfenden Staub, nebst der Klage, dass dieser vielleicht

*) Sowohl in dem Mythos von der Doppelgeburt des Dionysos als in dem von der Ablösung Odins von dem Weltbaume durch eigne Kraft, wodurch er die ordnende Weltmacht wurde, dürfte die Idee von der Unabhängigkeit des Geistes von dem individuellen Seelenleben, wie dieselbe von Aristoteles in speculativer Weise entwickelt wird und wornach Shakespeare sich die Unabhängigkeit seines geistigen Vermögens von seinem sinnlichen Vermögen gedacht, und übereinstimmend mit der Theorie des Aristoteles eine schöpferische Thätigkeit ausgeübt hat, liegen. Bei diesem Anundfürsichsein des Geistes, wie dasselbe im Drama Hamlet durch die Geisteserscheinung symbolisirt wird, hat der Dichter sich als Jupiter in seiner kleinen die Zeit und das Leben abspiegelnden Welt angesehen, worüber uns die Hamlet'schen Worte, nach Constatirung des imaginären Brudermordes — der Wahrheit des Geistes — durch das secundaire Schauspiel, nicht in Zweifel lassen können.

Der Dichter lässt Hamlet dort ausdrücklich sagen »This realm dismantled was, of Jove himself.« Der Jove, Jupiter, Zeus, bezieht sich hier auf den Geist und es liegt denn auch zugleich hierin die Andeutung der Freiwilligkeit der (Beraubung) Entkleidung, welche eben in der Negation (Beraubung), auf die der Brudermord zurückzuführen, begründet ist.

**) Cfr. Preller a. a. O. S. 521.

***) Ebendas. S. 536.

†) Ebendas. S. 552.

„should patch a wall t' expel the winter's flaw!“ imgleichen die Erörterung im ersten Acte über die Dionysia des hypocritischen Königs, welche als „keeps wassel, and the swaggering up-spring reels“ — wassel eine Art Bier — bezeichnet wird, dürfte durch die Dionysos-Satyros Sage, und durch Beziehung des Dionysos auf die schaffende Thätigkeit des Dichters und des Satyros auf die Personificationen derselben (Claudius-Polonius-Laertes) zu erklären sein*). Der Dichter zeichnet und verewigt sich (cfr. Sonett 16) im Drama Hamlet „against the stormy gusts of winter's day“ (Sonett 13, cfr. Sonett 15); hier im Schlusse — Act 5 Scene 1 — hebt die Schöpferkraft sich selbst bildlich auf, executirt das „tomb'd with thee“ wie desselben in den Schlussstrophen des Sonetts 4 und im Sonett 126 gedacht wird, und es muss denn auch die Erwähnung des Schülers des Aristoteles — Alexander — auf den Dichter und das „imperial Cäsar“, in Hamlet's merkwürdigem Reime, auf das Allbeherrschende**) der abgetrennt und an und für sich gedachten Vernunftthätigkeit (Cäsar eigentlich der aus dem Mutterleibe Geschnittene) bezogen werden***).

Wie der Cultivationsgott Thor in Hinsicht auf seinen Kampf mit den Giganten mit Herakles verglichen wird, so wird auch Dionysos mit demselben in eine Reihe gestellt. Die wiederholten Allusionen im Drama Hamlet auf Herakles (cfr. namentlich den ersten Hamlet'schen Monolog) sind sehr bedeutsam, und dürfte aus

*) Zur Unterstützung unserer Auffassung dass die practische, schauspielermässige Thätigkeit des Dichters, wie dieselbe durch Claudius-Polonius-Laertes vertreten, auf die Mythe vom Dionysos-Satyros zu beziehen ist, machen wir unter Hervorhebung der Thatsache, dass die Schlange eigenthümliches Symbol des Dionysos ist (cfr. Preller a. a. O. S. 549) auf die Erzählung des Geistes über die Veranlassung zu der von ihm verlangten Rache aufmerksam. In der 5. Scene des 1. Actes sagt derselbe:

»T is given out, that sleeping in mine orchard,
A serpent stung me: so the whole ear of Denmark
Is by a forged process of my death
Rankly abus'd; but know, thou noble youth,
The serpent that did sting thy father's life
Now wears his crown.

**) Die denkende Vernunft beherrscht nach Aristoteles de anim 1. 3 das Weltall. Cfr. oben pag. 79.

***) Bei der völligen Ineinsbildung des Ideellen und Realen durch Symbole, Metaphern, Synonyma etc. hat die Deutung im Einzelnen ihre grosse Schwierigkeit. Uebrigens machen wir hinsichtlich unserer Auffassung des Wortes »Cäsar« als Redebild in einer gewissen Beziehung zu der abgetrennt gedachten Vernunftthätigkeit stehend, darauf aufmerksam, dass der Dichter mit dem Kaiserschnitt einen besonderen Gedanken in Hinsicht auf den intellectuellen Zustand verbindet, da er sowohl den, fast als ein vollendetes Wesen geschilderten Posthumus im Drama Cymbeline, als auch den als weise und Vernichter des »black Macbeth« dargestellten Macduff im Drama Macbeth, aus dem Mutterleibe geschnitten sein lässt. Der hier angedeutete Act dürfte redebildlich für das erlangte vollkommene Selbstbewusstsein, die Geistesfreiheit, das »Vonneuemgeborenwerden« sein.

richtiger Deutung derselben resultiren, dass der Dichter sich selbst als Herakles angesehen haben will. Er ist der Herakles dadurch namentlich, weil Hamlet sich zu der Kraft des Nemeer Löwen bekennt, diese in sich fühlt — bei welcher Erklärung (Act 1 S. 4) der Geist zum zweiten Male lockt, „ghost beckons“ — und der tragischen Umarmung erliegt.

„Herakles aber ist der siegreiche Sonnenheld, der durch alle Schrecknisse des Jahres unbehindert seine Laufbahn vollendet und den Plan für sich und seinen Vater reinigt, ein Sinnbild des triumphirenden Lichtes im physischen und im ethischen Sinne, daher dieser Kampf (mit dem Nemeer Löwen) namentlich den Orient in vielen und verschiedenen Bildern beschäftigte. Die Geschichte des Kampfes erzählt ausser den gewöhnlichen Quellen in der Weise seines Zeitalters Theokrit id. 25, 164 ff. Eine Hauptsache ist die Unverwundbarkeit des Löwen, daher ihn Herakles nicht mit den gewöhnlichen Waffen, Pfeil und Bogen, tödtet, sondern in seiner Höhle, nachdem er den einen Eingang derselben verstopft hatte, mit den Armen erwürgt, wie dieser Kampf auch auf unzähligen Bildwerken aller Arten und Klassen gewöhnlich dargestellt wird. Auch das Fell des getödteten Löwen vermag der Held nur mit der Schärfe seiner eigenen Klauen zu zertrennen, worauf er es als unverwundbare Schutzwehr um seine Glieder, den Rachen über sein Haupt thut. So bedeutet er zugleich den in strahlende Gluth gekleideten Sonnengott und den löwenmüthigen, über alle Feinde des wüsten Widerstandes triumphirenden Sieger, wie Zeus und Athena in ihrer Aegis zugleich den unwiderstehlichen Sturm des blitzenden und donnernden Wolkenhimmels und den Sieg über die Titanen und Giganten bedeuten“ (Preller, griechische Myth. II. 191).

Es war denn auch wohl in Hinblick auf das Drama Hamlet, in welchem der Geisteslöwe, der „Fürst der speculativen Philosophen“, zur Erscheinung kommt und der höheren Kraft und dem ewigen Verhängniss erliegt, dass Schiller in Shakespeare die hohe Kraft des Herakles sah.

Der ideelle Vorwurf.

— — for the time I study
Virtue, and that part of philosophy
Will I apply, that treats of happiness
By virtue specially to be achiev'd.

Taming of the Shrew I. 1.

Zum Verständniss des Begriffs und der concreten Formbestimmung des Dramas Hamlet nehmen wir folgende Bemerkungen aus der Nic. Ethik des Aristoteles auf.

Bei Erörterung des Strebens und Trachtens der Menschen und des dabei vor Augen habenden Zwecks sagt der Philosoph — nachdem er die Platon'sche Ansicht, wornach die Glückseligkeit und das Gute in das Allgemeine oder die Idee zu setzen, einer kurzen Kritik unterzogen — (a. a. O. I. 7).

„Wie wir sehen, giebt es eine Mehrheit von Zwecken, und zwar stehen dieselben in dem Verhältnisse zu einander, dass wir die einen um anderer willen uns vorsetzen, wie z. B. Reichthum, Blasinstrumente*) und überhaupt alle Werkzeuge. Daraus ist klar, dass nicht alle Zwecke vollendete, d. h. letzte sind. Nun aber erscheint das Beste als etwas vollendetes und letztes. Folglich also, wenn es nur einen solchen vollendet letzten Zweck giebt, so muss dieser das sein, wornach wir suchen; giebt es deren aber mehrere, so muss es der unter ihnen sein, dem dieses Prädikat des vollendet-besten im höchsten Maasse zukommt. Vollendeter nennen wir nun aber dasjenige, was um sein selbst willen erstrebt wird, im Vergleiche zu dem, was um eines andern willen erstrebt wird; und ferner, was niemals eines andern wegen Gegenstand unserer Wahl ist, das nennen wir wieder vollendeter, als die

*) »Aristoteles bezieht sich hier auf ein Wort des Sokrates bei Xenophon (Oeconom. init.), das Horaz in seinen Satiren II, 3, 104 wiederholt, dass nämlich eine Flöte nur für den etwas werth ist, der sie zu spielen versteht« Stahr. Die Scene zwischen Hamlet und Gölldenstern (Act III, S. 2) in welcher ersterer durch das Beispiel mit der Flöte seine geistige Ueberlegenheit zu erkennen giebt, dürfte durch die Erörterung des Aristoteles ihre Erklärung finden. Hamlet selbst ist uur ein Werkzeug und sagt er denn auch in jener Scene »Call me what instrument you will, though you can fret me, you cannot play upon me«, er ist aber speciell das Werkzeug, das Organ, des Geistes — namentlich in thymopathischer Hinsicht und auf die Thymosis bezieht sich das »fret«, — im Gegensatz zu den Andern, die, mit Ausnahme des Neutralen Horatio, im Dienste der sinnlichen Thätigkeit stehen, und diese personificiren.

Dinge, die sowohl ihrer selbst als auch eines andern wegen erstrebt werden, und so nennen wir also schlechthin vollendet das, was ewig und in allen Fällen immer nur um seiner selbst und niemals um eines andern willen für uns Gegenstand der Wahl ist. Ein Ding solcher Art scheint aber vor allem die Glückseligkeit zu sein. Denn diese wünschen wir uns einzig um ihrer selbst und nie um eines andern willen.“

Nachdem der Philosoph den Begriff der Selbsthinlänglichkeit und Selbstgenügsamkeit zum Ausgangspunkt der Erörterung genommen und zu demselben Resultat gekommen ist, dass die Glückseligkeit als etwas vollendet Letztes und Selbsthinlängliches erscheine, da sie der Endzweck alles dessen sei, was in den Bereich des menschlichen Handelns und Thuns falle, sagt derselbe:

„Indessen kann man sagen: diese Definition der Glückseligkeit, dass sie das Beste sei, sei etwas allgemein Anerkanntes, man verlange vielmehr von uns etwas Klareres darüber zu hören, was sie sei. Vielleicht gelingt uns dies, wenn wir die Frage in's Auge fassen, welches die Bestimmung und Aufgabe des Menschen sei? Denn sowie für den Musiker, für den Bildhauer und für jeden Künstler, ja überhaupt für jeden, der ein bestimmtes Werk und eine bestimmte Leistung hervorzubringen und zu verrichten hat, das Gute und das Löbliche in dieser ihrer Leistung besteht, so könnte man sagen, sei es auch der Fall bei dem Menschen, wenn anders der Mensch als solcher eine bestimmte Aufgabe hat. Und sollten denn wirklich ein Schuster, ein Zimmermann ihre bestimmten Aufgaben und Verrichtungen haben, der Mensch als solcher dagegen keine, sondern von der Natur zum Nichtsthun bestimmt sein? Oder sollte sich nicht vielmehr die Sache so verhalten, dass man, sowie Auge, Hand, Fuss und jedes einzelne Glied des menschlichen Körpers ihre bestimmte Aufgabe haben, ebenso auch für den Menschen, neben alle diesen, eine bestimmte Aufgabe anzunehmen hat? — Die Frage ist nun, was kann das für eine sein? Das „Leben“ kann es nicht sein, denn das hat der Mensch ja offenbar auch mit den Pflanzen gemeinsam, wir aber suchen das, was ihm eigenthümlich zugehört. Wir müssen also zunächst das Leben, sofern es die Thätigkeit des Ernährens und Wachsens ist, absondern. Eine zweite Art des Lebens wäre dann zunächst das empfindende; aber auch diese hat er offenbar mit Pferd, Ochs, und jedem Thier gemeinsam. — Bleibt also nur noch übrig das thätige Leben eines mit Vernunft begabten Wesens; und zwar eines solchen, das einerseits der Vernunft gehorsam, andererseits diese Vernunft selbst besitzt. Da nun also

auch das Leben der Vernunft in doppeltem Sinne so genannt wird, so müssen wir in unserem Falle das selbstthätige als das wahre setzen, weil dies im eigentlicheren Sinne darunter verstanden zu werden scheint.

Ist also die Aufgabe des Menschen die vernunftgemässe oder doch nie ohne Vernunft stattfindende Thätigkeit der Seele und behaupten wir, dass diese Aufgabe generell dieselbe sei für das Individuum — wie ja der Citherspieler überhaupt keine andere Aufgabe hat als der tüchtige Citherspieler, eine Bestimmung, die bekanntlich ganz allgemein und schlechtweg von allen Berufsarten gilt, nur dass wir zu der Leistung die virtuosistische Ueberlegenheit hinzusetzen, und z. B. vom Citherspieler sagen: seine Aufgabe ist das Citherspiel, die des tüchtigen dagegen das gute Citherspiel, — ist dem, wie gesagt, also; und sagen wir ferner: des Menschen Aufgabe sei ein Leben, und zwar ein solches, das in vernunftgemässer Seelenthätigkeit und vernünftigen Handlungen besteht, und des tüchtigen Menschen Aufgabe sei, diese Thätigkeit und diese Handlungen gut und schön zu vollbringen, jede solche einzelne Handlung und Thätigkeit aber werde gut vollbracht, wenn sie in der ihr eigenthümlichen Vortrefflichkeit vollendet wird — ich sage, ist dies richtig, so ergiebt sich als Resultat: das menschliche Gute ist Thätigkeit der Seele, gemäss ihrer Vortrefflichkeit (Tugend) oder wenn dieser Vortrefflichkeiten (Tugenden) mehrere sind, gemäss derjenigen, welche die beste und vollkommenste ist. — Und setzen wir noch hinzu: in dem Zeitraume und während der Dauer eines ganzen Lebens. Denn „eine Schwalbe macht keinen Frühling“, ebensowenig ein Tag; und so macht auch ein Tag oder eine kurze Zeit noch keinen glücklich zu preisenden und glückseligen Menschen.“

In Verfolg der Untersuchung über die Glückseligkeit und das Gute hebt der Philosoph (a. a. O. I. 8) besonders den Unterschied zwischen dem Vermögen — der Möglichkeit — und thätigen Wirksamkeit hervor, indem er sagt:

„Was nun zunächst diejenigen anlangt, welche die Glückseligkeit in die Tugend überhaupt, oder in eine gewisse Tugend setzen, so stimmt unsere Definition mit ihnen überein, denn zur Tugend gehört die ihr gemässe Wirksamkeit. — Doch ist es, meine ich, ein nicht geringer Unterschied, ob wir das höchste Gut als Besitz oder als Anwendung, als habituelle innere Eigenschaft oder als thätige Ausübung auffassen. Denn die habituelle Eigenschaft kann ja möglicherweise auch vorhanden sein, ohne etwas hervorzubringen, wie z. B. bei einem Menschen der schläft oder sonstwie sich im

Zustande träger Ruhe befindet; bei der thätigen Wirksamkeit dagegen ist dies nicht möglich, denn sie wird nothwendig handeln und gut und glücklich handeln. Und wie zu Olympia nicht die Schönsten und Stärksten gekrönt werden, sondern die, welche kämpfen — denn aus diesen gehen die Sieger hervor — ebenso werden auch im Leben das Schöne und Gute nur die, welche richtig handeln, erreichen.*) — Solcher Menschen Leben ist aber auch an und für sich genussvoll, denn das Geniessen ist etwas Geistiges, und genussvoll ist für jeden dasjenige, in Bezug auf welches er ein Liebhaber genannt wird, z. B. ein Pferd für den Pferdeliebhaber, ein Schauspiel für den Schauspielliebhaber, und gerade so ist auch alles was gerecht ist ein Gegenstand des Genusses für den Gerechtigkeitsliebenden, und überhaupt alles Tüchtige für den Tugendliebhaber.

*) »Blosse Schönseligkeit im Sinne der Platonischen *καλοὶ καγαθοὶ* reicht dazu nicht aus, wenn sie mit Thatfaulheit verbunden sich scheu vor dem praktischen Leben und seiner Thätigkeit zurückzieht.« Stahr.

In Anschluss an obige Ausführung erscheint es uns passend hier noch eine zusammenfassende Bemerkung über die philosophische Tendenz und Basis des ganzen Stückes zu machen, welche als eine Ergänzung unserer oben gemachten Aeusserung über die Beziehung bestimmter philosophischer Speculationen auf die beiden Figuren Horatio und Hamlet, angesehen werden kann.

Das Drama Hamlet, dieses grosse Werk practischer Philosophie, welches zugleich die wissenschaftliche Erkenntniss Shakespeare's über das Wesen der Tragödie und deren kathartische Wirkung, auf Grundlage der Aristotelischen Auffassung von dem Werthe und der Würde der Kunst und dessen Exposition des Begriffs der Mimesis, welche durch Platons Geringschätzung der Kunst hervorgerufen wurde, bekundet, muss überall auf die mit dieser Kunsttheorie in innigstem Zusammenhange stehende Polemik des grossen Stagiriten gegen das von Platon angenommene Angeborensein der Ideen und die Wiedererinnerung (cfr. oben pag. 19 sq.) zurückgeführt werden. Diese Polemik (cfr. Nic. Ethik I. 6, § 13) gab Aristoteles die Anregung zu seiner tiefsinnigen Speculation über das Sein und zur Aufstellung seiner Theorie, durch welche er den Gegensatz zwischen dem Ideellen und Realen vermittelte, die sinnliche Welt von der Bestimmung des blossen Scheins befreite und sie zur wahrhaften Wirklichkeit in welcher sich die Idee zur Energie gestaltete erhob. Die Idee wird — nach der Speculation des Aristoteles, welche sich auf seinen Ermittlungen und Feststellungen der ewigen Formbestimmungen, des sich Gleichbleibenden in dem Sein der Dinge und des Menschenlebens und in der ewigen Bewegung und Veränderung, gründet — erst ein Lebendiges dadurch, dass sie sich durch ihre eigene Energie schöpferisch eine Wirklichkeit schafft. Die Vermittelung geschieht wie früher erwähnt durch den Begriff der Negation (Beraubung) von dem Aristoteles sagt, dass er leicht übersehen und als nichtiger Begriff erscheinen könne, wenn man bloss das Zerstörende desselben berücksichtige (cfr. oben pag. 76). Indem wir uns nun in Hinsicht auf die Idee Shakespeare's, seine Geistesthätigkeit und deren ewige Existenz, als durch das Drama Hamlet zu einem Lebendigen und Wirklichen, einem Wesenhaften erschaffen, auf die wiederholt angezogenen Sonette 18, 55, 81, 107 etc. beziehen, erlauben wir uns darauf aufmerksam zu machen, dass es den Anschein hat, als beziehe der Dichter in Darlegung der Vollendung seines Seins nach der Aristotelischen Theorie, welche als die Vollendung der Speculation der beiden andern grossen griechischen Philosophen anzusehen ist, auf Horatio und Hamlet, welche gewissermaassen

Bei der Masse der Menschen freilich befindet sich das, was ihnen Genuss und Freude macht, im Widerstreite, weil die Gegenstände ihres Genusses und Vergnügens nicht solche sind, die es ihrer Natur nach sind; dahingegen für die Liebhaber des Schönen sind nur solche Dinge Gegenstand ihres Genusses und Vergnügens die dies ihrer Natur nach sind. Solcher Art sind aber die tugendhaften Handlungen, und solche sind also ebensowohl für sie, als an und für sich genussvoll. Somit bedarf ihr Leben durchaus nicht des Genusses wie einer Art von äusserlichem Schmuckanhängsel, sondern es hat seinen Genuss in sich selbst.*) Denn abgesehen von dem Gesagten ist derjenige gar kein Tugendhafter, der keine Freude an seinen schönen und guten Handlungen hat, wie ja auch Niemand den einen Gerechten nennen möchte, der an seinem Gerechthandeln keine Freude hätte, oder den einen Edelherzigfreigiebigen, der nicht seine Wohlthaten gern und freudig das Unvollendete, die Möglichkeit, darstellen (cfr. Biese I. 486), die Speculation dieser beiden Philosophen (cfr. in Betreff Horatios oben pag. 5 Anmk.) namentlich scheint in Betreff Hamlets die Wiedererinnerungsscene im 3. Acte des Dramas (welche als symbolisch für die Qualität des Dichtergeistes als übergreifende Einheit — cfr. oben pag. 24 — in welcher die Vollendung des Seins, die Freiheit des Geistes, die nicht der Zeit nach sonderu ewig ist, liegt und bei der es der Wiedererinnerung nicht bedarf — cfr. Sonett 122 — angesehen werden muss) auf die Platonsche Theorie der Wiedererinnerung Bezug zu haben; indessen liefert der Dichter durch Hamlets Existenz und Untergang — welcher als Folge seiner mentalen Negation, der Verleugnung seiner wahren Beschaffenheit, angesehen werden muss — in Uebereinstimmung mit der Auffassung des Aristoteles gerade den Beweis davon, dass die Idee nicht existiren und thätig wirksam sein kann, ohne in die Gegensätze der Endlichkeit einzugehen, worin das ideale Moment der Trauer, wie es in dem von der Tragödie zu bewirkenden Mitleid nach der Lehre des Aristoteles von der tragischen Katharsis liegt, begründet ist. Die Qualität Hamlets, als Hypostase der Intellectualität des Dichters, wird durch die anscheinende Beziehung des Platonschen Idealismus auf ihn nicht alterirt, da wie schon aus Vorstehendem hervorgeht, auch in der Aristotelischen Speculation ein, wir möchten sagen, tragischer Idealismus (wie derselbe sich darnach auch in der vielfältig verkannten Hegelschen Speculation — dem s. g. objectiven, concreten Idealismus — ausgebildet hat) vorhanden, welcher aber gerade sowie er bei dem grossen Tragiker Shakespeare erscheint, geistige Energie ist. In dem PrincipiationsActe constatirt Hamlet bei dem Hineinspringen ins Grab — welche excessive Handlung allegorisch sein dürfte für die Selbstdestruction, das Selbstexecutiren und Aufheben, wie es in dem Zerstörenden der Negation, der selbstverleugnenden thätigen Wirksamkeit, begründet ist — das Was (welches dasselbe mit dem Warum ist, cfr. Biese I. 285), indem er sagt:

»What is he, whose grief
Bears such an emphasis? whose phrase of sorrow
Conjures the wandering stars, and makes them stand
Like wonder-wounded hearers? this is I,
Hamlet the Dane.

und dürfte in dieser Indiction der tragische Idealismus, in dem Parabolischen: »like wonder-wounded hearers« — gleichwie von Erstaunen verwundete Zuhörer — aber eine Intimation der tragischen Katharsis, welche nach dem Heilgrundsatz dass das Verwundende auch das Heilende versittlichender Art und Zweck der thätigen Wirksamkeit ist, liegen.

*) Cfr. Sonette 25, 29, 91 und 92 etc.

thäte, und so weiter. — Ist nun dem also, so müssen auch die tugendhaften Handlungen, an und für sich genussvolle sein. Aber nicht nur dies, sondern fürwahr auch gute und schöne, ja es kommt ihnen jedes dieser Prädicate vorzugsweise zu, wenn anders der tüchtige Mann ein richtiges Urtheil hat, und wir haben gesagt, dass er es hat.“*)

Aristoteles kommt durch seine Erörterungen zu dem Resultat, dass die Glückseligkeit zu den Dingen gehöre, welche absolut preiswürdig und in sich vollendet seien, dass sie so etwas sei erhelle auch daraus, dass sie Princip sei, denn um ihretwillen thäten wir Menschen insgesamt Alles was wir thäten und das, was Princip und Ursache aller Güter sei, das nannten wir ein absolut Preiswürdiges und Göttliches.

Die Glückseligkeit des Menschen ist hiernach eine der vollkommenen Tugend gemässe Thätigkeit der Seele und sagt der Philosoph (Ethik II, 1) dass die Tugenden in uns weder von Natur noch gegen die Natur entstünden, sondern wir hätten von Natur nur die Anlage sie in uns aufzunehmen und erst durch Gewöhnung würden wir in Stand gesetzt sie in uns zur Vollkommenheit auszubilden.***) Daher komme es darauf an, auf die Qualität der Bethätigungen einzuwirken, denn ihren Unterschieden entsprächen die Beschaffenheiten und Fertigkeiten. Da nun die Behandlung der Ethik nicht theoretische Erkenntniss zum Zwecke habe, wie die andern Zweige der Philosophie — nämlich nicht um zu wissen was die Tugend sei, mache er sie zum Gegenstand seiner Betrachtung, sondern damit wir tugendhafte Menschen würden, denn was hätte man sonst für einen Nutzen davon? — so müsse er nothwendig das Gebiet der menschlichen Handlungen und die Frage wie man handeln solle, in Betracht ziehen; denn sie seien es, von denen die Qualität unserer Beschaffenheiten und Fertigkeiten bestimmt werde. Die Natur derjenigen Dinge, welche

*) »Der tüchtige Mann, der *σπουδαῖος* ist nach Aristoteles »die Richtschnur und das Maass für das Wahre in allen einzelnen Dingen« Stähr. Cfr. das Citat aus der Ethik IX c. 4 oben pag. 105.

**) Gleich Aristoteles ist Shakespeare von dem überwiegenden Einflusse der Gewöhnung überzeugt. Im Drama Hamlet geschieht an drei Stellen — Act I. S. 4, Act III. S. 4 und Act V. S. 1 — der Gewohnheit Erwähnung, zum Theil jedoch unter Berücksichtigung des Umstandes, dass auf den vollendeten Zustand des Dichtergeistes die gewohnte Praxis — wie dieselbe sich in Verwirklichung der Idee durch Negiren des eigenen Selbst zeigt — einen nachtheiligen Einfluss ausübt. Hierauf beziehen sich die im Zusammenhange nachzulesenden Worte

Act I S. 4: »or by some habit, that too much o'er-leavens
the form of plausible manners;
und Act III. S. 4: »that monster, custom, who all sense doth eat
of habits, devil, is angel yet in this;
that to the use of actions fair and good
he likewise gives a frock, or livery, etc.

bei den Handlungen in Betracht kämen und das „Nützliche“ hätten aber nichts ein für allemal Feststehendes, ebensowenig als das Gesunde. Wenn dies nun schon bei der Behandlung des Allgemeinen der Fall sei, um wie viel weniger könne da das Besondere auf Genauigkeit der Behandlung Anspruch machen, da dies ja unter keinerlei Kunst oder Vorschrift falle, sondern der Handelnde hier immer selbst jedesmal Zeit und Umstände ins Auge fassen müsse, wie ja dasselbe auch bei der Ausübung der Kunst des Arztes und des Steuermanns der Fall sei. Trotzdem wolle er versuchen der Unbestimmtheit zu Hülfe zu kommen. Fasse man zunächst den Umstand ins Auge, dass Dinge wie die genannten — das „Gesunde“ und das „Nützliche“ — ihrer Natur nach so geartet seien, dass sie wie wir dies bei der Leibesstärke und bei der Gesundheit sähen, durch Mangel und durch Uebermaass vernichtet würden — (man müsse nämlich für das Unsichtbare und Unsinnliche Zeugniß aus dem Sinnlich sichtbaren zu gewinnen suchen*) — denn sowohl die übermässigen Leibesübungen, als der Mangel derselben vernichteten die Leibeskraft des Menschen, und ebenso vernichteten auch Trank und Speise, in zu grossem wie in zu geringem Maasse genossen die Gesundheit, während das richtige Maass derselben die Gesundheit hervorbringe, stärke und erhalte. — Gerade so nun verhalte es sich auch mit den Tugenden der maassvollen Besonnenheit, der Tapferkeit und mit allen andern; denn ein Mensch der Alles und Jedes meide, sich vor Allem und Jedem fürchte und vor Nichts stand halte, werde feige, während andererseits der überhaupt sich vor gar Nichts fürchte, sondern auf Alles drauflos gehe, tollkühn werde. Ebenso werde ein Mensch der alle und jede Lust geniesse und sich gar keiner enthalte ein zügelloser, während einer, der alle Genüsse fliehe, wie die rohen Sauertöpfe, so zu sagen ein gefühlloser werde. Denn die besonnene Mässigung und die Tapferkeit werde vernichtet, durch das Uebermaass und durch das Zuwenig, während sie durch das Mittelmaass erhalten würden. (Ethik II. 2.)

Ein Zeichen, dass wir aus dem wiederholten Handeln die

*) Es ist dieser Ausspruch recht eigentlich der schöpferische Grundsatz Shakespeare's, wornach seine (rhetorische) Selbstbewegung, als Gymnastik (Kinesiatrik) des denkenden Geistes erscheint, und seine dramatische Dichtung ausschliesslich den Character der Prosopopöie hat. Vgl. Sommer-nachtstraum V. 1.

»Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts, und giebt ihm festen Wohnsitz.«

bezüglichen Beschaffenheiten und Fertigkeiten gewonnen hätten, müssten wir darin finden, wenn wir in Folge der Verrichtung der dahin gehörigen Handlungen Lust oder Unlust empfänden.

Wer nämlich sich der leiblichen Genüsse enthalte und eben in diesem Enthalten Genuss fände, der sei mässig, der aber, der es mit Unlust thue, sei unmässig; ebenso: wer der Gefahr die Stirn biete und dies mit Freudigkeit oder doch jedenfalls nicht mit Unlust thue, der sei tapfer, wer es dagegen mit Unlust thue, feige. Es seien nämlich die Empfindungen der Lust und Unlust, in deren Kreise sich die ethische Tugend bewege; denn der Lust wegen thäten wir das Schlechte und der Unlust wegen unterliessen wir das Gute und Schöne. Darum sei es nothwendig, dass der Mensch gleich von Jugend auf, wie Platon sage, dazu angeleitet werde, dass seine Freude und sein Schmerz sich in den richtigen Gegenständen erweise, denn das sei die wahre Jugenderziehung. Ferner wenn es wahr sei, dass die Tugenden es mit Handlungen und Erleidnissen zu thun hätten und wiederum jedes Erleidniss und jede Handlung Lust und Schmerz zur Folge habe, so lasse sich auch schon aus diesem Grunde behaupten, dass die Tugend es mit Empfindungen der Lust und Unlust zu thun habe. Ein Fingerzeig dafür sei es auch, dass die Strafzüchtigungen aus diesem Grunde angewendet würden, denn sie seien Heilkuren und Heilkuren würden der Natur gemäss mittelst des Entgegengesetzten vollbracht. *) Die Tugend in Bezug auf die Empfindungen der Lust und Unlust erwähle und thue allemal das Beste, die Schlechtigkeit das Gegentheil (Ethik II. 3).

*) Der geehrte Uebersetzer der Ethik bemerkt hierzu.

»Der Satz: *contraria contrariis* wird hier, wie weiterhin aus der Medizin, für welche ihn Hippokrates aufstellte (S. Aph. XXII. 2) auf das Gebiet der sittlichen Erziehung übertragen. »»Die Kur eines körperlichen Uebels geschieht gemeinlich durch sein Entgegengesetztes. Sollen nun Strafen, welche Schmerzen sind, etwas sein, was der fehlerhaften Disposition des Gemüthes, die sie zu verbessern bestimmt sind, entgegengesetzt ist, so muss diese Disposition selbst in einer gewissen Art, Lust oder Unlust zu empfinden, bestehen. Folglich hat es auch die Tugend mit diesen Empfindungen zu thun.« — (Nach Garve.)«

Shakespeare hat, wie früher hervorgehoben, seine Kunst als eine Heilkunst in sittlicher Beziehung, nach dem Grundsatz, dass das Verwundende auch das Heilende ist, aufgefasst und der Lehre des Aristoteles von der tragischen Katharsis eine entsprechende Deutung gegeben. Die Ausübung dieser Heilkunst hat für ihn den Zustand hervorgerufen, wie er in den Sonetten 118 und 119 (cfr. oben pag. 92) und in der Erzählung des Geistes im Drama Hamlet geschildert wird. Seinen eigenen durch die Kunstpraktik bewirkten pathematischen Zustand bringt der Dichter, in Darlegung der Wissenschaft seines schöpferischen Seins, im Drama Hamlet zur Darstellung, indem er principiell die auf dem philosophischen Gedanken beruhende kathartische Wirkung der Tragödie zur Erscheinung kommen lässt, und durch die pathetische Action und die Katastrophe eine ähnliche erschütternde Wirkung bei dem Zuhörer hervorbringt.

Bei den Werken der Kunst läge die Vollendung in ihnen selbst und es genüge mithin wenn sie so oder so beschaffen seien. Bei den Werken aber, welche von den Tugenden ausgingen, sei es nicht genug, dass sie so oder so beschaffen seien, um gerechte und maassvolle Handlungen zu heissen, sondern es sei dazu auch noch erforderlich, dass der, welcher sie thue, sie in einer bestimmten Gemüthsverfassung thue; zunächst dass er sie mit Bewusstsein thue, zweitens dass er sie mit dem Vorsatz thue und zwar mit einem Vorsatze, der sie selbst zum Zwecke habe, drittens endlich, dass er fest und unveränderlich bei seinem Thun beharre.*)

Handlungen hiessen gerecht und maassvoll, wenn sie so beschaffen seien, wie sie der Gerechte oder der Maassvolle thun würde; gerecht aber und maassvoll sei nicht der, der diese Handlungen thue**) sondern der sie zugleich so***) thue, wie die Gerechten und Maassvollen sie thäten. Es sei mithin eine ganz richtige Bestimmung, dass man durch gerechthandeln gerecht und durch maassvoll handeln maassvoll werde und dass ohne solches Handeln Niemand auch nur daran denken könne tugendhaft zu werden. Die meisten Menschen freilich liessen sich auf solches Handeln nicht ein, sondern nähmen ihre Zuflucht zur Theorie und meinten durch Philosophiren über die Tugend brave Männer zu werden. Damit verführen sie gerade so, wie solche Kranke, die alle Vorschriften ihres Arztes eifrig anhörten, aber nicht das Geringste von alle dem thäten was er verordne. So wenig nun diese bei solcher Kurart sich leiblich wohl befinden würden, so wenig würden es jene geistig bei ihrem thatlosen Philosophiren. (Ethik II. 4.)

Was aber die Tugend ist, bestimmt der Philosoph, indem er untersucht zu welchen der drei in der Seele vorgehenden Bewegungen nämlich: Leidenschaften, Vermögen und Fertigkeiten sie gehöre und kommt zu dem Resultat, dass die Tugend eine Fertigkeit sei (Ethik II. 5.).

Die Tugend habe es zu thun mit Leidenschaften und mit Handlungen, bei welchen einerseits das Zuviel sündige und anderer-

*) Von dem bestimmten Bewusstsein, dem Warum seiner schöpferischen Thätigkeit, von dem Vorsatze, der das tugendgemässe Handeln zum Zwecke hat, legt der Dichter im Drama Hamlet Rechenschaft ab, indem er, der kathartischen Wirkung halber, in dem Besondern das Zuviel und Zuwenig im Handeln und im Punkte der Ehre als Gegensätze darstellt. Dem Begriffe nach, die beherrschende Einheit der geschaffenen Gegensätze, ist er das mit sich Identische, die rechte Mitte und die Tugend. Cfr. oben pag. 79.

**) »D. h. nicht jeder, der (zufällig oder dann und wann) dergleichen thut.« Stahr.

***) »D. h. mit solcher Gesinnung und solchem Bewusstsein über das Warum? seines Handelns.« Stahr.

seits das Zuwenig getadelt werde, während das Mittlere gelobt werde und sein Ziel erreiche, was beides zur Tugend gehöre.

Mithin sei die Tugend ein gewisses Mittelmaass, insofern sie in dem Bestreben bestehe, das Mittlere zu treffen.

Verfehlen könne man sich auf vielfache Art, das Richtige thun, könne man dagegen nur auf eine Art. Daher sei auch das erstere leicht, das letztere schwer: leicht, das Ziel zu verfehlen, schwer, es zu treffen. Aus diesen Gründen falle daher das Zuviel und das Zuwenig unter die Kategorie des Lasters, wohingegen das Mittelmaass unter die Kategorie der Tugend falle, denn:

»Eine Weise nur kennet die Tugend, viele das Laster.«

So sei denn also die Tugend die vorsätzliche Fertigkeit, welche in unsern subjectiven Trieben und Neigungen die Mitte halte, bestimmt durch die Vernunft und in der Art und Weise, wie sie der vernünftige Mann bestimme. Und zwar sei sie die Mitte von zwei Lastern, dem des Zuviel und dem des Zuwenig. — Sie sei dies endlich, insofern als dieses Zuviel und Zuwenig der Laster sowohl in den Leidenschaften als in den Handlungen über den Bereich dessen was sein solle hinausgehe, während die Tugend dagegen das Mittlere ebensowohl finde als erwähle. Wolle man daher das Wesen und den Begriff der Tugend ausdrücken, den Begriff welcher in dem Besondern die beherrschende Einheit des unveränderlichen Zwecks bestimme, so müsse man sagen: sie sei ein Mittleres, wolle man aber ihren Werth und ihre innere Vollendung bezeichnen, so müsse man sagen, sie sei ein Aeusserstes*). (Ethik II. 6).

*) Wendet man diese Definition auf das Drama Hamlet an, so erscheinen in dem Besondern Hamlet und Laertes als Gegensätze, in Beiden, als Folge der Negation, der Mangel maassvoller Besonnenheit, die die Erhalterin der practischen Klugheit ist und hinsichtlich des Triebes »der die Menschen darnach streben macht, seine Persönlichkeit von andern anerkannt zu sehen« resp. das Zuwenig und Zuviel. — In Hinsicht auf das Handeln und die Ehre erscheint Hamlet nämlich als ein Zaghafter (*ροσρός*), von dem Gedanken Angekränkelter und als Ehrgeizloser, in Laertes stellt sich dagegen eine phrenetische Handellust (eine Art Aufgeblasenheit — die absolute Aufgeblasenheit ist freilich Osrick, der »Puff«, auf den denn auch das Bild von der Blase angewandt wird —) und Ehrbegierigkeit, dar. Die mittlere Beschaffenheit (*ἕξις*) dieser Gegensätze, ist die wahrhafte Grossgesinntheit, welche ihrer innern Vollendung nach, als die Totalität aller Tugenden, ein Aeusserstes ist und welcher von Hamlet im Monologe des vierten Actes, für den »der Impuls« der formbestimmende Begriff ist, gedacht wird, indem er sagt:

Wahrhaft gross sein, heisst,
Nicht ohne grossen Gegenstand sich regen;
Doch einen Strohalm selber gross verfechten
Wenn Ehre auf dem Spiel.

Da der Dichter dem Begriffe (*τι ἢν εἶναι*) nach, die höhere Einheit, und als das in dem Geschaffenen mit sich Identische, das Mittlere ist, muss die wahrhafte Grossgesinntheit, welche als krönender Schmuck aller andern

Nachdem Aristoteles solchergestalt das Mittlere dem Begriffe nach als Tugend bezeichnet hat, sagt er im 6. Buche der Ethik, welches sich auf die Verstandestugenden bezieht, es genüge in Bezug auf die Beschaffenheiten und Fertigkeiten der Seele nicht, dass die Regel man müsse immer das Mittlere wählen richtig und wahr sei, sondern es müsse auch genau bestimmt werden, was der richtige Begriff und welches seine Definition sei.

Der Momente in der Seele von welchen Handlung und Wahrheit abhängen seien drei:

Empfindung (Wahrnehmung)

Dennkraft und

Trieb.

Von diesen sei die Empfindung kein Princip irgend einer Handlung. Es erhelle dies daraus, dass die Thiere zwar Empfindung hätten, aber Handlung ihnen nicht zukäme.

Was bei der Dennkraft Bejahung und Verneinung, das sei bei dem Triebe Trachten und Meiden. Folglich, da die ethische Tugend eine Fertigkeit sei, die mit Vorsatz die rechte Mitte treffe, und da der Vorsatz ein mit Ueberlegung verbundener Trieb sei, so müsse eben deshalb die Reflexion wahr und der Trieb richtig sein, sobald der Vorsatz gut sei, und es müsse der Trieb nach eben demselben trachten, was die Reflexion bejahe.

Diese so angewandte Dennkraft und diese Wahrheitserkenntniss sei praktische Vernunft und praktische Wahrheit, dahingegen von dem bloss theoretischen Denken, das weder auf Handeln noch auf Hervorbringen von etwas gerichtet sei, bestehe das Gut und Schlecht in dem Wahren und Falschen, denn dies sei das allgemeine und eigenthümliche „Werk“ des Verstandes. Das Gut und

Tugenden erscheint, auf ihn bezogen werden. Sowohl die Characterbeschaffenheit der beiden Helden (und des Osrick), wie dieselbe in dem Materiellen in Hinsicht auf den Impuls des Handelns, resp. die Ehre erscheint, als auch jener Ausspruch im Monologe des vierten Actes über das wahrhafte Grosssein — welchen Ausspruch Gervinus (»Shakespeare« II. 126) als den höchsten bezeichnet, den Shakespeare vielleicht überhaupt gethan habe — ist zurückzuführen auf die, gewissermaassen den Gipfelpunkt der ganzen Morallehre des Aristoteles bildende Erörterung über die wahrhafte Grossgesinntheit und deren Gegensätze, (vgl. Nic. Eth. IV. cap. 3 und 4 und Buch X. c. 9 § 3, Eudem. Eth. VII. c. 15, Magna Moral. II. c. 9) und wird der Shakespeare'sche Ehrbegriff erst durch die Ausführungen daselbst verständlich. In Shakespeare offenbart sich, gleichwie in Aristoteles, der die berühmte Definition der wahren Hochsinnigkeit gegeben hat, diese Characterbeschaffenheit und verwirklicht er sich im Drama Hamlet als ein in Wahrheit Grossgesinnter, welches zu sein ohne Kalokagathie (die höchste sittliche Schönheit) unmöglich ist. Cfr. oben pag. 38 u. 42 Anmk.

Beiläufig bemerken wir, dass auch der Herr Uebersetzer der Ethik, bei näherer Erörterung der Beschaffenheit der Zaghafteu oder Kleingesinnten auf Shakespeare's Hamlet (als »nach einer Seite ein richtiger *νοερός* = ein sich selbst unterschätzender Grübler«) hinweist.

Schlecht aber des denkenden und zugleich praktischen Verstandes sei die Wahrheit, welche sich in Uebereinstimmung befinde mit dem richtigen Trachten.

Princip also des Handelns sei der Vorsatz, — und zwar das Princip, von welchem die Bewegung ausgehe, nicht aber das Princip des Endzwecks*), — Princip des Vorsatzes aber sei der Trieb und der Zweckbegriff, und weil dieser nicht ohne Vernunft sei, so sei der Vorsatz selbst weder ohne Vernunft und Reflexion, noch ohne ethische Fertigkeit, denn es gebe kein Guthandeln und Schlechthandeln ohne Vernunft und Sittlichkeit.

Das Denken allein an sich verändere und bewege nichts, sondern nur das auf einen Zweck gerichtete praktische Denken; dieses Denken sei nämlich auch Princip für das Machen; denn Jeder, der etwas mache, habe dabei einen Zweck im Auge, und das, was gemacht werde, sei nie an sich Zweck, sondern sei immer auf etwas bezogen und gehöre zu etwas. Wohl aber sei das, was gethan werde, Zweck an sich, denn das wohlgelingende Handeln sei Zweck und der Trieb sei hierauf**) gerichtet.

Es sei daher der Vorsatz, theils die zur Wirklichkeit strebende Vernunft, theils der mit Ueberlegung verbundene Trieb, und ein solches Princip (als concrete Einheit von Vernunft und Triebkraft) sei der Mensch***).

*) »Das Princip jeder Handlung nämlich ist doppelt, das eine ist die Veränderung (*κίνησις*), worauf sie unmittelbar folgt, das andere der Endzweck, um dessentwillen sie geschieht. Der Vorsatz nun ist das erste der beiden Principien. Garve.« Vgl. Ethik S. 202 Anmk. Stahr's.

**) »Auf den Zweck, als letztes.« Stahr.

***) Man hat Hamlet das Bild des Menschen im Allgemeinen genannt und Gervinus (Shakespeare II. 477) sagt »mit wenigstens theilweiser Wahrheit«. Hamlet ist dies nun freilich nicht, allein es sind die Momente in der Seele, von welchen Handlung und Wahrheit abhängen, es ist das Princip Mensch (die concrete Einheit von Vernunft und Triebkraft) dem Drama begriffsmässig zum Grunde gelegt und entwickelt worden, zum Zwecke Darlegung der schöpferischen Thätigkeit Shakespeare's. Wie aus vorstehender Entwicklung hervorgeht, sind nach Aristoteles die intellectuelle Thätigkeit (*διάνοια*) und der Trieb die beiden Grundursachen, das Bewegende allen Handelns (cfr. auch Poetik VI. 5. Stahr S. 88) und verlangt derselbe, dass diese Grundursachen in der Tragödie besonders zum Ausdruck kommen oder wie er sagt, dass es in der Natur der Sache läge, dass es zwei Grundursachen für die Handlungen in den Tragödien gebe. Wie wir schon früher andeuteten, enthält hiernach recht eigentlich das Drama Hamlet die Aetiologie der tragischen Thätigkeit und des Pathos des Dichters. Indem derselbe dem Allgemeinen nach in den beiden Helden die intellectuelle Thätigkeit und den Trieb — seine theoretische und practische tragische Wirksamkeit — das Moment der Negation hierbei durch ihre Negation, resp. ihres mentalen und moralischen Zustandes — zur Erscheinung bringt, stellt er eine jede der beiden Grundursachen der Handlungen in den Tragödien für sich, resp. in Hamlet und Laertes, dar, und bezieht auch die durch die Tragödie hervorzubringenden Affecte von Mitleid und Furcht, auf jeden Helden für sich, auf Hamlet das Mitleid, das ideale Moment der Trauer über die Hinfälligkeit irdischer Grösse,

Das Werk nun, welches diese beiden Theile der Denkkraft zusammen hervorbrächten, sei: die Wahrheit. *) Die Fertigkeiten also zufolge deren jeder dieser beiden Theile vorzugsweise zur Wahrheit gelange, seien zugleich die Tugenden von beiden. (Ethik VI. 2).

Nachdem der Philosoph die Momente, durch welche die Seele zur Wahrheit gelange, durch Bejahen oder Verneinen, im Einzelnen einer Erörterung unterzogen, deren vollständige Wiedergabe uns hier zu weit führen, auch das Verständniss des Vorwurfs des Dramas und der Zergliederung und Entwicklung des Begriffs, kaum fördern würde, kommt er in der Hauptsache zu dem Resultate (Ethik VI. 5) dass die Klugheit, so wie dieselbe von ihm definirt wird, die untrügerische Fertigkeit ist, nach richtiger Vernunftansicht in Dingen, welche das Glück des Menschen betreffen, zu handeln und (Ethik VI. 6) dass die Vernunft es mit den Principien zu thun habe**), dass der Principienverstand (*νοῦς*) Anfang und Ende***) sei, denn aus ihnen (den Principien) gingen hervor und über sie handelten alle Demonstrationen (Ethik VI. 11).

darüber, dass auch das Höchste und Edelste untergehen muss, weil die Idee nicht existiren kann, ohne in die Gegensätze einzugehen, auf Laertes die Furcht, das ideale Moment der Ehrfurcht vor der allwaltenden Gerechtigkeit, (cfr. Act 5 S. 2 Laertes: meine Arglist hat sich auf mich gewendet: sieh! hier lieg' ich, nie wieder aufzustehn) und sucht der Dichter die wiederum zu bewirkende versöhnende Beruhigung der Gemüthsbewegungen, durch die förmliche Versöhnung der beiden Helden, anzudeuten und zu fördern: Das die Wissenschaft des schöpferischen Seins Shakespeare's enthaltende Werk, ist zugleich eine wissenschaftliche Tragödie, oder ein auf dem philosophischen Gedanken basirtes Trauerspiel, wie denn auch Schlegel das Drama als Gedankentrauerspiel bezeichnete. Cfr. übrigens das Schlusswort.

*) Wir haben das Drama Hamlet aus den früher von uns angeführten Gründen für das »Werk« Shakespeare's, das das schöpferische Sein bekunde, und worin er sich als schöpferisches Princip immortalisirt habe, bezeichnen müssen. Die Behauptung in den Anfangssonetten, namentlich dem Sonett 14, dass die Wahrheit und Schönheit durch eine schöpferische Thätigkeit, ein Sichselbstzeichnen (Sonett 16), durch das Hervorbringen eines Kindes (Geisteskindes, eines Werks) erhalten bleiben würde, muss durch obige Bemerkung des Aristoteles ihre Erklärung finden. Dem Werke, welches die Wahrheit ist, in dem die Wahrheit des Geistes nach Sonett 54 »destillirt« wird, legt der Dichter die beiden Theile der Denkkraft begriffsmässig zum Grunde.

**) »Die selbstthätige Vernunft (*νοῦς*) ist Princip des Principis (*ἀρχὴ τῆς ἀρχῆς*)« Biese I. 333. Stahr S. 209.

***) »D. h. er begreift die beiden Extreme unserer Erkenntniss, das Erste und Letzte derselben, in sich; denn er geht sowohl auf die Principien (*ἀρχαί*), aus welchen alle Demonstrationen hergeleitet werden, als auf die Endzwecke, um derentwillen alle Demonstrationen geführt werden. Garve.« Stahr S. 221.

Bei dieser Gelegenheit bemerken wir, dass die beiden Räthselfragen des ersten Grabmachers im Auflösungsacte, sich auf den Anfang und das Ende des Schaffens beziehen, und den Principienverstand zu allegorisiren

Was näher das Verhältniss der practischen Klugheit zur selbstthätigen Vernunft — dem Principienverstande — anbetrifft, so beziehen wir uns zur Charakteristik der schöpferischen Thätigkeit des Dichters, wie dieselbe im Drama Hamlet dargelegt wird, schliesslich zur Ergänzung der vorstehenden Bemerkungen, auf folgende Erörterung über die logischen Tugenden nach Auffassung des Aristoteles, wie dieselbe von Biese a. a. O. II. 363 gegeben wird.

„Die Gerechtigkeit ist diejenige Tugend, in welcher das handelnde Subject sich nicht mehr als dieser einzelne particuläre Wille durch Triebe und Leidenschaften bestimmen lässt, sondern in eine wesentliche Beziehung tritt zu den allgemein gültigen Bestimmungen, wie sie der denkenden Vernunft angehören. Mit dem Triebe nach Ehre geht schon der Einzelne aus seiner Selbstsucht heraus und lässt sich leiten von den höheren Trieben des geselligen Lebens. Mit dem Triebe nach Recht tritt er aber ganz aus der Sphäre des vernunftlosen Theils der Seele in die dem Denken und der Vernunft angehörige Thätigkeit des Geistes; denn der Mensch als solcher, wie er seinem Begriff entsprechend ist, will nicht mehr den Andern gegenüber von der Willkühr abhängen, sondern findet in den ihn umgebenden Lebensverhältnissen

bestimmt sein dürften. Derselbe bekundet ein Erfassen der Zeit durch den Gedanken und setzt Vergangenheit und Zukunft mit dem »Jetzt«, seiner gegenwärtigen Thätigkeit, in Verbindung. Es offenbart sich in seiner der Materie immanenten tragischen Thätigkeit das Wesen des Mittelbegriffs. »Das Jetzt wird das Princip der Zeit genannt ἀρχὴ τοῦ χρόνου. In Phys. 4, 13 zeigt Arist. wie das Jetzt die Stetigkeit der Zeit erzeugt, indem es die zukünftige mit der vergangenen Zeit verknüpft, und in einer solchen Vereinigung von zwei Begriffsmomenten besteht ja das Wesen des Mittelbegriffs.« Biese I. 304. Anmk. 3. Die Bezeichnung des Grabmachens (wie dies das Geschäft des Tragikers ist) in dem zweiten Räthsel, als eines Bauens von Häusern die bis zum jüngsten Tage ständen, — in welcher Bezeichnung zugleich der dichterische Zweckbegriff und Endzweck angedeutet ist — findet ihre Erklärung in der Characterisirung der Künste, die auf die höheren Zwecke und den absoluten Endzweck gerichtet sind, als architectonische Künste (Nic. Eth. I. 1, VI. 7 § 7, vgl. Poet. 19, 4—5) von Seiten des Aristoteles. Auf den absoluten Endzweck, das Zumbewusstseinkommen des Gedankens des göttlichen Denkens, bezieht sich das Drama Hamlet und denkt der Dichter in demselben sich selbst als schöpferisches Princip, zum Zwecke der Immortalisation. Mit der Verewigung durch die »architectonische« Kunst, steht auch die Hamlet'sche Bemerkung Act III, S. 2, kurz vor Aufführung des secundairen Schauspiels, über das Bauen von Kirchen in Verbindung. Sowohl diese Bemerkung (nebst der derselben vorausgehenden Andeutung, dass wenn auch immer der Teufel schwarz trage, so wolle er doch auch eine schwarze Tracht haben) als das nachfolgende Schauspiel, bezieht sich auf den Hamlet'schen Vater, den Geist, dessen Anundfürsichsein wiederum mit der Verwirklichung der Idee vermittelt des Begriffs der Negation (Sinnbild das Schwarze), wie diese durch die Vergiftung in dem secundairen Schauspiel durch die Mitternachtskräuter versinnbildlicht wird, in nächstem Zusammenhange steht.

nur insofern Befriedigung, als er das Allgemeine als Bestimmungsgrund für das Handelnde anerkannt sieht. Dies Allgemeine gehört aber dem Denken an und der Trieb, dasselbe sich denkend anzueignen, ist der Wissenstrieb.

Zum Gegenstand hat dieser Trieb die Erkenntniss der Welt in ihren ewigen, unveränderlichen Formbestimmungen; insofern aber das praktische Bedürfniss hinzutritt, bezieht er sich auf das Veränderliche der menschlichen Lebenszustände, und um in diesen den praktischen Zweck mit Bewusstsein zu verfolgen, ist das Streben gerichtet auf die Erkenntniss sowohl der praktischen Lebenszwecke, als auch auf die dazu führenden Mittel, um im Handeln tüchtig zu sein. Hier tritt die reflectirende Thätigkeit ein, welche dem Verstande angehörig, sich mit den wechselnden Lebenszuständen beschäftigt; die Vollen- dung, deren diese Thätigkeit fähig ist, stellt sich als praktische Klugheit (*φρόνησις*) dar, als diejenige Tugend des Verstandes, welche wie das Auge der Seele (*ὄμμα τῆς ψυχῆς*) auf die Realisierung des Guten gerichtet ist. Durch sie ist nemlich die richtige Erkenntniss des dem Menschen erreichbaren Guten vermittelt, und insofern sie in den mannigfaltigen Trieben der vernunftlosen Thätigkeit der Seele die Mitte bestimmt und sie zu Tugenden erhebt, ist sie die Eine Tugend, mit welcher alle übrigen gesetzt sind*), und somit die innerste bewegende Formbestimmung derselben, so dass durch dieselbe die ethischen Tugenden in einem inneren Zusammenhang stehen und nicht vereinzelt und losgerissen von

*) »Da viele natürliche Triebe zu sittlichen Eigenschaften veredelt werden können, so giebt es von Natur viele Tugenden; insofern aber auf der praktischen Klugheit erst die wahrhafte Erkenntniss des Guten beruht, so finden die einzelnen Tugenden in dieser ihre Einheit und durch sie ist die vollkommene Tugend begründet. Was nun im sittlichen Handeln um des guten Zwecks willen geschieht, ist das Werk dieser Einen Tugend; überhaupt aber die zum Zwecke führenden Mittel zu treffen, ist das Werk der Geschicklichkeit (*δεξιότης*), die als ein Vermögen auf das Gute und Schlechte gerichtet sein kann, und bei schlechtem Zwecke zur höchsten Schlechtigkeit (*πανουργία*) wird. Ein solches Vermögen ist nun die Klugheit nicht, aber auch nicht ohne dasselbe; als Fertigkeit gestaltet sie sich in diesem Seelenblick nicht ohne Tugend, und da sie nur auf das Gute gerichtet ist, und somit die Principien für die Handlung aufstellt, so beruht auf ihr besonders das Schlussverfahren für das praktische Leben; denn von dem guten Zwecke geht sie als allgemeinem Grundsatz aus und bezieht darauf im Untersatze das Einzelne, welches die zum Zwecke führenden Mittel enthält, so dass hieraus mit vollem Bewusstsein der Entschluss zur Handlung hervorgeht.« Biese a, a, O. II. S. 243. Cfr. Ethik VI. 13.

Jene *Deinótes* (*δεξιότης*) ist (nach Stahr Ethik S. 224, Anmk. 5) die gewaltige, das gewöhnliche Maass übersteigende Befähigung eines Menschen, die sich im Guten wie im Bösen bethätigen kann. Der geehrte Commentator der Ethik deutet bei dieser Gelegenheit unter Anderem auf Shakespeare hin.

einander sind. In dieser die Triebe und Leidenschaften beherrschenden Tugend des Verstandes offenbart sich die höhere Vernunftthätigkeit des Geistes, welche als im qualitativem Gegensatz zu dem vernunftlosen Theil der Seele stehend, die ethischen Tugenden zu qualitativen Eigenschaften erhebt. In dem guten Vorsatz stimmt Trieb und Vernunft mit einander überein, und ein solches vorsätzliches Handeln ist theils die zur Wirklichkeit strebende Vernunft, theils der mit Ueberlegung verbundene Trieb. Es ist daher die Vernunft, welche sich vermittelt der praktischen Klugheit in dem Einzelnen und Besonderen als Grund und Princip, und zugleich auch als Endzweck verwirklicht.

Die praktische Klugheit giebt sich unter dieser Leitung der Vernunft als eine concrete Einheit des Allgemeinen und Besondern zu erkennen, und enthält in sich als Momente die Tugenden des Verstandes, durch welche das Gute sich sowohl in dem Einzelnen als auch in den verschiedenen Kreisen des Lebens realisirt.“ Die logischen Tugenden ergeben sich „je nachdem man das Besondere oder das Allgemeine für sich festhält. Sie stellen sich dar theils als Einsicht in der richtigen Beurtheilung einzelner Fälle, theils als Verständlichkeit in der schnellen Auffassung des Zwecks, theils als Wohlberathenheit in der Wahl der besten Mittel für die Erreichung eines guten Zwecks. Die praktische Klugheit bleibt auf die Endlichkeit der Triebe und überhaupt auf die veränderlichen Zustände der äussern Erscheinungswelt beschränkt; da aber in der Regelung und Anordnung derselben die Vernunft sich als die übergreifende Einheit offenbart, so schreitet das Denken weiter dazu fort, die Principien der Vernunft, die ewigen unveränderlichen Bestimmungen zu erkennen, wie sie sich in ihrer reinen Allgemeinheit gestalten. Dies theoretische Erkennen, dies Denken der Principien ist die beste der vorzüglichsten Thätigkeit des Geistes angehörige Tugend, sie ist Weisheit,*) für welche die praktische Klugheit insofern förderlich ist, als sie Maass und Ordnung in den leidenden Seelenzuständen erhält, und die denkende selbst-

*) Das Drama Hamlet »die grösste Erscheinung der neueren Dichtung« (nach Gervinus), ist bekanntlich immer für eine »Fundgrube der tiefstinnigsten Weisheit« erklärt worden (cfr. Gervinus »Shakespeare« II. 96. I. 14). Es ist dasselbe eines der grössten Werke des schöpferischen Geistes des Menschen, das »eigenthümliche Werk« Shakespeare's und in Verbindung mit den Sonetten die Erkenntnissquelle seiner ganzen schöpferischen Thätigkeit, wovon der geehrte Commentator, nach seinen Bemerkungen (a. a. O. II, S. 111) über die Figuration Hamlet, eine Ahnung scheint gehabt zu haben.

thätige Vernunft unabhängig macht von dem Endlichen, damit sie das ihr eigenthümliche Werk vollbringe, und in dem Ewigen, Unveränderlichen, in der Anschauung des an und für sich Wahren lebe, in welcher der Mensch der höchsten Seligkeit theilhaftig wird.*) Doch der Besitz dieser vollendetsten Tugend ist nur wenigen Menschen beschieden, und geht über das praktische Gebiet hinaus, welches sich auf das allen Menschen erreichbare Gut beschränkt. Dies Gut findet an den ethischen Tugenden einen festen Halt- punkt, in welchen sowohl das Uebermaass als auch das Mangel- hafte der Triebe überwunden ist, so dass diese widerstandslos sind gegen die Forderungen der Vernunft. Diese Unabhängigkeit von den Trieben wird durch die praktische Klugheit bewirkt, welche mit Sicherheit und mit vollem Bewusstsein das Gute un- gestört und ununterbrochen ausübt.“

*) Vgl. oben pag. 25.

Analyse des Dramas Hamlet.

Der ideelle Vorwurf:

Die Vernunftthätigkeit des Geistes, als Entelechie und

τὸ τί ἦν εἶναι. — ἐντελέχεια, ἐνέργεια. —

Der Begriff als concrete Formbestimmung. *)

— „λόγος τοῦ τί ἐστὶ“ —

Des 1. Actes: Die Apperception

{

Wahrnehmung — Empfindung —
Vorstellung und Bewusstsein (Sinn-
lichkeit und Denken); — Aufnahme
des Gedankens vermittelt der
reproductiven Einbildungskraft
(φαντασία).

*) In Beziehung auf die Art und Weise der Entwicklung des Begriffs von Seiten des Dichters im Drama Hamlet, erlauben wir uns an die Worte des Aristoteles bei Gelegenheit der Entwicklung des Begriffs des Guten in der Morallehre zu erinnern, auf welche wir uns auch vielleicht in Hinsicht auf Beurtheilung unserer Analyse beziehen dürfen. Der Philosoph sagt (Nic. Eth. I. 7) in Anschluss an die oben (pag. 139) citirten Ausführungen: »Begnügen wir uns zunächst mit diesen Umrisslinien des Begriffs des Guten, denn ich meine, wir müssen dasselbe zuerst in der Umrisszeichnung entwerfen, und es dann später weiter ausmalen. Denn man darf mit Fug behaupten, der Erste Beste sei im Stande, das was im Entwurfe und Umrisse richtig und gut angegeben ist, weiter auszuführen und im Einzelnen durchzuführen, und die Zeit sei bei solcher zweiten Arbeit eine gute Finderin oder Helferin. Dies ist auch die Quelle aller Fortschritte in den Künsten. Denn zu ergänzen was fehlt, ist der Erste Beste im Stande. — Auch muss man sich an das was ich früher gesagt habe erinnern, und nicht bei allen Materien die gleiche philosophische Strenge der Darstellung verlangen, sondern bei jeder einzelnen nur nach Maassgabe der Natur des behandelten Gegenstandes und soweit als es sich mit der Methode der vorgetragenen Wissenschaft verträgt. — Suchen doch auch der Zimmermann und der Geometer die gerade Linie, jeder auf verschiedene Weise: der eine, soweit er sie für sein Werk braucht, während der andere ihr Wesen oder ihre Eigenschaften ermitteln will, denn sein alleiniges Interesse ist die Wahrheit. In dieser Weise muss man nun auch in den andern Dingen verfahren, damit nicht die Nebensachen den Hauptsachen über den Kopf wachsen. So muss man denn auch nicht in allen Materien auf gleiche Weise die ursächliche Begründung verlangen, vielmehr reicht es bei einigen derselben hin, wenn nachgewiesen ist, dass die Sache so sei, wie das z. B. eben auch bei den Principien der Fall ist; denn das dass (etwas so ist) ist das erste und der Anfang. Die Anfänge aber werden theils durch Induction erkannt, theils durch Sinneswahrnehmung, theils durch eine Art von Gewöhnung und so weiter, andere auf andere Weise. — Der Philosoph nun muss versuchen, ihnen jedesmal

{ Des 2. Actes: Die Intention	{ Die intellectuelle Thätigkeit (<i>διά- νοια</i> — <i>ὀρεκτικὸς νοῦς</i> —); die Denkkraft in Richtung des Voraus- denkens (als formbestimmend) und des Zurück- und Nachdenkens.
{ Des 3. Actes: Die Reflexion	{ („Looking before and after.“ Ham- let IV. 4.)
{ Des 4. Actes: Die Impulsion*)	{ Der mit Ueberlegung verbundene Trieb (<i>ὄρεξις διανοητική</i>)

Der formale Schluss: **)

5. Act: Die Dissolution und Exaltation (*ἀνάλυσις* — *ἀναγωγή*). ***)

auf demjenigen Wege nachzugehen, auf welchem sie ihrer Natur nach entstanden sind, und zugleich sein Streben darauf richten, sie möglichst gut zu definiren, denn sie sind von der höchsten Wichtigkeit für die Konsequenzen. Man sagt nämlich mit Recht: der Anfang sei mehr als die Hälfte des Ganzen, und mit ihm würden zugleich eine grosse Menge der Probleme, über welche man in's Reine kommen möchte, klar.«

Hinsichtlich des Zwecks der Definition heben wir noch hervor: »Der Zweck der Definition besteht darin, das Ganze nach seinen wesentlichen Unterschieden zu erfassen und diese wieder auf das Allgemeine zu beziehen, um dadurch das Ganze als eine in sich gegliederte Einheit zur Anschauung zu bringen; eben hierin offenbart sich das innere Leben des Begriffs, der das Besondere nicht in starrer Einzelheit bestehen lässt, sondern in stete Beziehung auf das Allgemeine bringt und dieses durch jenes individualisirt. Das Ganze, was zu definiren ist, und die Definition dieses Ganzen stehen in einer innigen Beziehung zu einander; die eigenthümliche Gestaltung der Definition hängt ab von der innern Gestaltung des zu definirenden Ganzen, und beide müssen ihrem Inhalte nach völlig gleich sein. Sie unterscheiden sich beide nur nach der inneren Gliederung.« Biese I. 307, Anmk. 3.

*) Beide Momente, sowohl das Allgemeine als das Besondere, sind wesentlich zur Handlung des selbstbewussten Geistes, in jenem ist das Ruhende und Unveränderliche und in diesem, insofern es auf das Allgemeine bezogen und als ein solches erkannt wird, in welchem der Zweck sich verwirklichen kann, vorzüglich der Impuls zur Handlung enthalten. Cfr. Biese II. 28.

**) Der formale Schluss findet nach Aristoteles überall seine Anwendung, sowohl in der Philosophie als auch in jeder Kunst und in jedem Zweige des Wissens und ist es eine der Wissenschaft wesentliche Bestimmung, dass sie lehrbar ist, weshalb der Philosoph (Met. I. 1) sagt, »dass die Kunst mehr Wissenschaft ist als die Erfahrung, da die Künstler zu lehren vermögen, die Erfahrenen nicht. Vgl. Biese I. 170.

Die burlesken formalen Schlüsse des 1. Gräbers (welche eine Beziehung haben auf die durch die nothwendige Negation verursachte Selbstvernichtung (cfr. oben pag. 20 sq. und pag. 76), welche von Seiten des Dichters durch eine thätige Wirksamkeit (cfr. das »se offendendo«) zum Zwecke der Selbstvertheidigung — als Rehabilitation und Selbsterhaltung (Immortalisation) aufgefasst, — worauf die gleichfolgenden Aeusserungen, die auf das Denken der Principien, den Principienverstand, welcher Anfang und Ende des Schaffens ist — Bezug haben, geschieht,) sind zugleich allegorisch für den Character des Actes als formaler Schluss des Dramas. Vgl. die Anmerk. 3, oben pag. 21, über die in der wiederholt im Drama gebrauchten Bezeichnung »discourse of reason« liegende Andeutung der besonderen Befähigung der Vernunft zu schliessen oder Schlüsse zu bilden.

***) Das Zurückführen des Besonderen auf die Principien nennt Aristoteles *ἀναλύειν*, wovon er Nic. Eth. III. 3 eine nähere Bestimmung giebt.

1. Scene. Das Princip des Allgemeinen und des Besonderen
das Warum — Weswegen — und Was.*)
— Why — wherefore — and what. —

2. Scene. Das Princip im Einzelnen.

»Das Aufheben in einem höheren, allgemeineren Begriff bezeichnet derselbe in der Metaphysik besonders durch *ἀνάγειν*. So sagt er von dem *τὸ τί ἦν εἶναι*, »in diesem wird das Warum als in seinem letzten Begriff aufgehoben; das Warum gilt aber zuerst als Ursache und Princip.«
Daher bemerkt er, dass man bei dem Aufheben (*ἀναγωγή*) wohl berücksichtigen müsse, zu welchem Princip und zu welcher Ursache man gelange, ob zu dem Materiellen, oder zu dem Weswegen und zu dem Bewegenden.«
Cfr. Biese I. 614 sq.

Unter Bezugnahme auf unsere früheren Bemerkungen heben wir nochmals hervor:

In dem Drama Hamlet stellt der Dichter sein schöpferisches Sein dar und ist zu dem Ende mit sich in Differenz getreten. In dem Schlusse personificirt er vermeintlich in dem 1-Gräber, der sich mit der Materie, dem Grabe, allegorisch gewissermaassen identificirt, — indem er in demselben schaffend es für sein Grab erklärt —, das dissolvirende Moment seiner der Materie immanenten tragischen Thätigkeit, (die immanente destructive Kraft, wie dieselbe in dem Sonett 126 durch die Worte »nature, sovereign mistress over wrack« angedeutet wird) und hebt sich, durch das Hineinführen der von ihm unterschiedenen (besonderen) personificirten Theile und Kräfte ins Grab, sinnbildlich selbst auf, executirt das »tomb'd with thee«, wie dies in der Schlussstrophe des Sonetts 4 — womit das Sonett 126 zusammenzuhalten ist — ängstlich angedeutet wird:

»Thy unus'd beauty must be tomb'd with thee,
Which, used, lives th' executor to be.

Die Schönheit des in den Sonetten besungenen Wesens besteht in der vollendeten Formbestimmung, welche gestaltende belebende Thätigkeit, geistige Energie und als dem Bewegten immanent, Entelechie ist. Diese Kraft (»virtue«) ist eine immaterielle, an sich nicht darstellbare. Der sich selbst denkende Gedanke, welcher in seiner concretesten Bestimmtheit der Geist ist, hat sich selbst besondert, ist in die Differenz mit sich getreten, hat als Wesen sich erfasst und kehrt in dem Begriff zu sich selbst zurück. In dem schöpferischen Begriff kommt der Gedanke zur Vollendung und zur Ruhe, wodurch die Schlussstrophe des Sonetts 126, in Beziehung auf jenes tragische Moment der Schöpferkraft (»nature«) und deren Liebling, deren Hypostase, ihre Erklärung finden muss, dieselbe lautet:

O thou minion of her pleasure!

She may detain, but not still keep her treasure:

Her audit, though delay'd, answer'd must be,

And her quietus is to render thee.

Die Darstellung des Grossen und Wichtigen in theilweiser lächerlicher Redegestaltung, so dass die Scene burlesk erscheint, wird vermeintlich noch dadurch besonders allegorisirt, dass der Schädel des königlichen Spassmachers wiederum zu Tage gefördert wird; hieran schliesst sich die Bemerkung Hamlets über den Staub des grossen Schülers des Aristoteles, hinsichtlich deren Deutung wir auf das unter den Mythen Bemerkte Bezug nehmen.

*) In Hinsicht auf die Principien, machen wir auf die Bedeutsamkeit des Schlusses der ersten Anrede Hamlets an den Geist — Act I. S. 4 — aufmerksam, worin er ausdrücklich die Frage nach dem Warum, Weswegen und Was stellt und worauf das, sich bei Erwähnung der Kraft des Nemeer Löwen, von Seiten Hamlets, wiederholende »beckon«, das Locken und Winken des Geistes erfolgt. Da die geehrten Uebersetzer den nahen Zusammenhang dieser eigenthümlichen Frage mit der Idee des Dramas nicht erfasst, haben sie dieselbe ebensowenig mit übersetzt, als die früher erwähnte charakteristische Allusion auf die »kibe.«

Schlusswort.

Die Wahrheit lebt in der Täuschung fort, und aus dem Nachbilde wird das Urbild wieder hergestellt werden.

Schiller. (Sämmtl. Werke XII. S. 31.)

Die Frage des Seins oder Nichtseins,

to be, or not to be; (that is the question: —) Act III. S. 1.

welche eine hervorragende Stelle in dem Monologe einnimmt, von dem man gesagt hat, dass der Sinn des Stückes im Mittelpunkte seiner Erläuterung sei (cfr. Gervinus „Shakespeare“ II. S. 124), ist von Shakespeare sonach in einer auf dem philosophischen Gedanken beruhenden Tragödie entwickelt worden und musste sich, bei den von der Tragödie hervorzubringenden, durch diesen Gedanken gesetzten Wirkungen, in dem Materiellen, zu einer destructiven Quästion (cfr. Horatios: „this bloody question“ Act V. S. 2) gestalten. *)

In Uebereinstimmung mit der Vernunftforschung des Aristoteles über das Sein und Nichtsein, und dessen Theorie von der Vernunftthätigkeit des Geistes in ihrem Anundfürsichsein, — in welcher Thätigkeit der Mensch Gemeinschaft mit dem göttlichen Wesen habe und ewig und unvergänglich sei —, entwickelt Shakespeare jene Frage im Drama Hamlet in Richtung des Seins, indem er sich vermittelst der Negation verwirklicht, seine Intellectualität nebst Negation, (vgl. oben pag. 78) in dem Haupthelden des Dramas hypostasirt und objectivirt, und sich als übergreifende Einheit offenbart.

Mit vollem Bewusstsein und voller Zuversicht, konnte der unsterbliche Dichter zu dem von ihm in den Sonetten besungenen Wesen (jenem unabhängig und anundfürsich gedachten geistigen Vermögen) daher unter Anderem in dem Sonett 81 sagen:

Your monument shall be my gentle verse,
Which eyes not yet created shall o'er-read;
And tongues **to be your being** shall rehearse,
When all the breathers of this world are dead;
You still shall live (such virtue hath my pen,)
Where breath most breathes, even in the mouths of men.

*) Vgl. Biese a. a. O. I. 560 sq. 470 sq. Durch das von Aristoteles in der Met. 8. 5 gebrauchte Beispiel — in Beziehung auf das Entstehen

Die sittlichen Eigenthümlichkeiten ergeben sich aus der Absicht (*προαίρεσις*), die Absicht aber bezieht sich auf den Zweck.

Arist. Rhet. I. 8; II. 21; III. 16; Poet. c. VI., XV.; Nic. Eth. III. 2; VI. 2; Met. IX. 5.

Es ist hiernach das Drama Hamlet das eigenthümliche Werk (*πρᾶξις, ἔργον**) Shakespeare's, durch welches das Innere desselben und der Zweck der thätigen Wirksamkeit, in objectiver Weise und unter der Gestalt der Ewigkeit, zur Erscheinung kömmt.

In Darlegung des Bewusstseins über das Wesen und die Bestimmung der Tragödie, stellt der Dichter, in der Allegorie des Brudermordes und des Fegefeuers, sich selbst als derjenige dar, den das Geschick traf, furchtbare Dinge zu vollbringen und zu leiden.**)

Dieses Furchtbare im Vollbringen und Leiden für Shakespeare ist begründet in der plastischen Kunstthätigkeit, in der objectiven Dichtungs- und Darstellungsweise, bei welcher der Geist mit den pathematischen Zuständen identificirt ist, und die thätige Wirksamkeit nur in den Gegensätzen (dem Zuviel und Zuwenig der Laster, — dem Excess, cfr. Sonett 146 —) zur Erscheinung kommen kann***), es ist begründet in dem die ideale

und Vergehen, und das Werden als in Fortentwicklung und in Auflösung bestehend — von dem Wasser, Wein und Essig, für das Verhältniss der Materie zur Formbestimmung und Beraubung, dürfte die Deutung des im Auflösungsacte des Dramas in räthselhafter Weise von dem ersten Gräber und Hamlet erwähnten Wassers, Weins und Essigs zu suchen sein.

*) Vgl. Biese I. 487 sq. 492 sq. 549 Anmk. 2 in fine. Cfr. Stahr, Arist. Poet S. 25 sq.

**) Cfr. Arist. Poet c. XIII. § 5, XIV. § 10, vgl. c. XIX.

***) Cfr. oben pag. 108 Anmk. Die Wirkung der Negation, der selbstverleugnenden Exhibition der Leidenschaften, findet sich prädicirt in den Worten, welche die Lucrecia in der Dichtung »The rape of Lucrece« vor ihrer Violation an Tarquin richtet und die eigentlich nur unter Berücksichtigung des von uns wiederholt (cfr. oben pag. 75 u. 93, Anmk.) angedeuteten ideellen Vorwurfs dieser Dichtung verständlich sind.

»Thou art, quoth she, a sea; a sovereign king;
And lo! there falls into thy boundless flood
Black lust, dishonour, shame, misgoverning,
Who seek to stain the ocean of thy blood.
If all these petty ills shall change thy good,
Thy sea within a puddle's womb is hersed,
And not the puddle in thy sea dispersed.

So shall these slaves be king, and thou their slave;
Thou nobly base, they basely dignified;
Thou their fair life, and they thy fouler grave:
Thou loathed in their shame, they in thy pride:
The lesser thing should not the greater hide;
The cedar stoops not to the base shrub's foot,
But low shrubs wither at the cedar's root.

Schönheit zerstörenden Effect der Negation, durch welchen Effect*) der Dichter in den Ambiguitätszustand versetzt ist, der ihn, worauf wir früher aufmerksam gemacht haben, in den Augen manches älteren und neueren Kritikers und Commentators, — neben Anerkennung seiner schöpferischen Einbildungskraft und dichterischen Grösse, — doch persönlich als den „trunkenen Wilden“ oder doch als denjenigen, der nothwendig selbst „tief aus dem Kelche der Leidenschaften“ getrunken haben müsse, erscheinen lässt.

Der Dichter, der diese Erscheinung und Annahme in dem Sonett 69, in welchem er sagt:

Those parts of thee that the world's eye doth view,
Want nothing that the thought of hearts can mend;
All tongues (the voice of souls) give thee that due,
Uttering bare truth, even so as foes commend.
Thine outward thus with outward praise is crown'd;
But those same tongues that give thee so thine own,
In other accents do this praise confound,
By seeing farther than the eye hath shown.
They look into the beauty of thy mind,
And that, in guess, they measure by thy deeds;
Then (churls) their thoughts, although their eyes were kind,
To thy fair flower add the rank smell of weeds:

vorhergesehen, und die Ursache in dem Schlusscouplet — dessen Deutung, nach unserer wiederholten Interpretation des in dem Sonettenkranze gleich folgenden Sonetts 70, nicht schwierig und fraglich sein kann — erklärt hat, verwahrt sich in dem Sonett 121 ausdrücklich gegen jene Annahme, durch die Worte:

For why should others' false adulterate eyes
Give salutation to my sportive blood?**)
Or on my frailties why are frailer spies,
Which in their wills count bad what I think good?

*) Auf den beraubenden (zerstörenden) Effect der thätigen Wirksamkeit und dessen Paralysisirung durch das Schaffen und Hervorbringen eines Werks, eines Geisteskindes (Hamlet) alludirt das Sonett 5, in welchem gesagt wird:

— — — were not summer's distillation left,
A liquid prisoner pent in walls of glass,
Beauty's effect with beauty were bereft,
Nor it, nor no remembrance what it was:
But flowers distill'd, though they with winter meet,
Leese but their show; their substance still lives sweet.

Hieraus erklärt sich auch, worauf wir früher aufmerksam machten, die Aufgabe des Geistes an Hamlet — Act I, S. 5 — »remember me« — und Hamlets charakteristische Intimation:

»Now to my word; it is, »«adieu, adieu, remember me«« I have sworn 't.«

**) Zum Verständniss der Bezeichnung »sportive blood« dürften die Bemerkungen über »sport« in den Sonetten 95 und 96 zu vergleichen sein, und Schillers Erörterungen (im 14—20 Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen) über den Spieltrieb und das ästhetische Spiel, beitragen können.

No, I am that I am; and they that level
 At my abuses, reckon up their own:
 I may be straight, though they themselves be bevel
 By their rank thoughts my deeds must not be shown;
 Unless this general evil they maintain,
 All men are bad, and in their badness reign.

Durch die freiwillige Uebernahme des Schmachvollen von Seiten Shakespeare's*), zu einem grossen und schönen Zwecke, einem Heilzwecke in sittlicher Beziehung, offenbart derselbe eine heroische Tugend**), und beweist die wahre Humanität, indem er das Höchste in geistiger Beziehung opfert, (die mentale Gesundheit, welche der Begriff und das Höchste ist, zu welchem man im Denken gelangt, — cfr. oben pag. 82 Anmk. —) im Interesse der Menschheit; sich als Arzt gänzlich in die Stelle des Kranken versetzt (cfr. Sonett 118), und statt als der Geistesheros, in ambiguo, als der im Fegefeuer befindliche Geist, erscheint, und in doppelseitiger Weise eine dämonische und gnomische Thätigkeit ausübt (cfr. Sonett 119 und Anmk. zu demselben pag. 92, sowie Hamlet Act I. S. 5).

Aristoteles, der von der Natur sagt, dass dieselbe das Princip der immanenten Selbstbewegung sei, am meisten einem Arzte gleiche, der sich selbst heile und dass ihre Thätigkeit eine dämonische sei, äussert wie früher erwähnt, über die Kunst die principielle Anschauung, dass dieselbe gleich der Natur organisch bildend schaffe, nur nicht wie diese bewusstlos***).

*) Cfr. Sonette 72, 111, 127 und andere; vgl. Nic. Eth. III c. 1. 1—9.

**) Cfr. Nic. Eth. III c. 6 und 7, und VII. c. 1.

***) Cfr. Biese II. 36 sq. I. 435 sq. Bei dieser Gelegenheit glauben wir an Lessings Aeusserung über die Aristotelische Dichtkunst erinnern zu müssen, dass nämlich Aristoteles überall aus sich selbst erklärt werden und dass der, welcher seine Dichtkunst verstehen und commentiren wolle, vor allen Dingen die Werke des Philosophen vom Anfange bis zum Ende zu lesen habe, er werde Aufschlüsse über die Dichtkunst finden, wo er sich deren am wenigsten vermüthe. (Lessings sämtliche Werke VIII, S. 126).

Als charakteristisch für die Aristotelische Auffassung der Conformität des organischen Hervorbringens der Natur und der Kunst, sowie der Identität des Künstlers mit seinem Werke, heben wir folgenden Ausspruch des Philosophen hervor: »In dem natürlichen Bildungsprocesse ist der Saame auf gleiche Weise das Erzeugende, wie es der Künstler ist in Bezug auf die Kunstwerke; denn dieser hat dem Vermögen nach die Form und ebenso enthält auch der Saame an sich die Formbestimmung und ist somit gewissermaassen dasselbe mit dem daraus Entstehenden« (cfr. Biese I. 44I). Hinsichtlich der mit Vernunft begabten Vermögen, die auf das Entgegengesetzte gehen und das Entgegengesetzte bewirken können. vgl. Biese I. 476 sq. 484 und oben pag. 82, Anmk. Im Drama Hamlet alludirt hierauf die schon oben pag. 107, Anmk. angezogene und erklärte Aeusserung Hamlets — Act II, S. 2 — »For if the sun breed maggots in a dead dog, being a good, kissing carrion,« — wobei, wie früher angedeutet, zu berücksichtigen ist, dass die formbestimmende belebende Thätigkeit im Bilde der Sonne (des Lichts) erscheint.

Die nach der Natur, in Hinsicht auf die dynamisch-genetische Bewegung (innerhalb des eigenen Selbst, vermittelt Selbstbesonderung und plastischer Gestaltungen aus der eigenen dämonischen Natur, deren Entwicklung und Auflösung) und die Heilthätigkeit,*) gestaltete dramatische Dichtung Shakespeare's, welche daher als Natur selbst angesehen werden kann und als solche häufig bezeichnet worden ist, hat die Aristotelische Vernunftforschung, (namentlich auch dessen Methode das Naturleben aufzufassen in seiner Genesis, wie es hinausstrebt aus dem Möglichen zum Wirklichen,) zur Grundlage, und genügt dieselbe den Fundamental-Gesetzen der Kunst und wie von Lessing und Schiller (cfr. auch Gervinus „Shakespeare“ I. S. 88) anerkannt, den höchsten Kunstforderungen des grössten Denkers des griechischen Alterthums, (der den Uebergang des Allgemeinen in das Besondere und die Identification des Ideellen und Realen, wie dieselbe gerade in der Dichtung Shakespeare's so hervortretend und bewundernswürdig ist, auf speculativem Wege, durch den Begriff der Negation vermittelt hat und hauptsächlich dieserwegen als der ewige Gesetzgeber für die Dichtkunst — die wissenschaftliche Behandlung derselben — angesehen werden muss,) in einer nie zu übertreffenden Weise. **)

In Hinsicht aber auf die christliche Religion, so wollen wir Diejenigen, die das Christenthum Shakespeare's in Frage gestellt haben, an das Wort des Stifters dieser Religion, des göttlichen Lehrers und Arztes, erinnern: „Niemand hat grössere Liebe, denn die, dass er sein Leben lasset für seine Freunde.“ (cfr. Ev. Joh. 15. 13) und befürchten wir nicht von Denjenigen, die den hohen sittlichen Geist des Lehrers und Arztes der Menschheit, Shakespeare's, in der von ihm prämeditirten, versittlichenden Wirkung seiner Werke — welche man ja häufig eine weltliche Bibel genannt, und die Goethe als die ungeheuren Bücher des Schicksals bezeichnet — erkannt haben, der Uebertreibung beschuldigt zu werden, wenn wir dieses Bibelwort, auf das von dem nachweisbar gottbegeisterten Dichter, — der als ein Mann der Heil bringt (ὄφελος ***),

*) »Die Formbestimmung fällt oft zusammen mit der bewegenden Ursache, insofern die Form das Princip der bewegenden Ursache in sich selbst hat: das Gleichartige erzeugt das Gleichartige und in Bezug auf die Kunst ist die Formbestimmung des Hauses in dem Geiste des Baumeisters gewissermaassen die Baukunst, und ebenso die Gesundheit die Heilkunst.« Biese I. 540.

**) Vgl. Schillers höchste Kunstintentionen in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen, namentlich dem neunten Briefe. (Sämmtliche Werke XII. 30).

***) Durch diese therapeutische Qualität Shakespeare's, welche die Aufopferung der eigenen vollendeten Schönheit bedingt, dürfte die Namen-

und Verkünder ewiger Wahrheiten*) (*προφήτης*) zu bezeichnen ist —, durch die selbstverleugnende, objective Darstellungsweise, gebrachte grosse Opfer, anwenden. Diese antike Selbstverleugnung wird, woran wir nochmals erinnern, durch Hamlet's mentale Negation**) symbolisirt und hypostasirt, und deren Freiwilligkeit, nach der Ekstase — Act I. S. 5 — durch Hamlet's Worte bei der Schwurscene:

as I, perchance, hereafter shall think meet
to put an antic disposition on, —

förmlich intimirt.

Die immanente Bewegung und thätige Wirksamkeit in dem mit der Negation behafteten Materiellen, (wie dieselbe in der Schlusscene des ersten Actes durch die unsichtbare Bewegung und gnomische — spruchartige — Antheilnahme an der Handlung — „*hic et ubique*“ —

gebung der vernichteten, personificirten Schönheit, Ophelia, zu erklären sein. Vgl. Laertes' Worte am Grabe: »a ministering angel shall my sister be.«

*) Vgl. die Allusion des Geistes im Drama Hamlet — Act I, S. 5 — auf die »eternal blazon«, die ewige Verkündigung, welche mit seiner Thymosis und seinem thymopathischen Zustande in Verbindung steht. Uebrigens machen wir darauf aufmerksam, dass nach Ansicht der Alten ein leidenschaftliches Erregtsein — gewissermaassen als Folge der Begeisterung — durchaus zum Dichter gehört und dass Aristoteles namentlich auf die Erregung der Gottbegeisterten anspielt, welche durch dieselbe in ihrer dichterischen Production gefördert würden (cfr. Arist. Probl. XXX. 1. Poet XVII. 2 und Anmk. 3—5 von Stahr. Vgl. oben pag. 98 Anmk.). Ueber die Naturbegabung als göttliche Fügung, namentlich zur Kalokagathie und wahrhaften Grossgesinntheit, beziehen wir uns auf Nic. Eth. III. 5. 17. X. 9. 3 sq., vgl. IV. 3. 16 und Biese II. 278. Es findet sich nun eine Andeutung der Divination und der Thymosis in der Belleforest'schen Novelle gerade in Beziehung auf das Temperament des mythischen Hamlets, so dass die Zugrundelegung dieser Mythe dem Werke, in welchem das eigene schöpferische Sein und Wesen zur Darstellung gebracht werden sollte, dem Dichter besonders geeignet erscheinen musste; in der gedachten Novelle heisst es nämlich pag. 154: »It toucheth not the matter herein to discover the parts of devination in man, and whether this prince, by reason of his over great melancholy, had received those impressions, devining that, which never any but himselfe had before declared, like the philosophers, who discoursing of divers deep points of philosophie, attribute the force of those divinations to such as are saturnists by complexion, who oftentimes speak of things which, their fury ceasing, they then alreadye can hardly understand who are the pronouncers,« u. s. w. Es ist hiermit die Andeutung, über die thätige Wirksamkeit in imaginairer zeitweiliger Abwesenheit von dem geliebten Wesen, in dem Sonett 98, wobei auf die Complexion Saturns — »heavy saturn« — alludirt wird, zu vergleichen und ferner die Bemerkungen in den Sonetten 44 und 45 über die Elementarfunctionen und daraus resultirende Complexion und Temperament. Ueber die melancholischen Naturen und das Wesen der Lust, vgl. Nic. Ethik VII. 14. § 6 sq. Biese II. 376.

**) Bei den im Drama Hamlet objectivirten Negationen des Dichters, — in mentaler und ethischer Beziehung, resp. in Hamlet und Laertes — dürfte auch die von Aristoteles in der Ethik gemachte Distinction in dem Begriff der Tugend, als Folge seiner Untersuchungen über die Natur der

des Geistes im Grunde, bei jener Schwurscene, symbolisirt wird), und deren die Schönheit removirende (beraubende *) Wirkung, findet sich — im Bilde des Gnomons **) „dial-hand“, cfr. auch Sonett 77 — angedeutet und umschrieben in dem Sonett 104, in dessen Schlusscouplet der Dichter auch der Befürchtung, seiner Kinetik und

Seele, in Betracht zu ziehen sein. (Cfr. Biese II. 276 sq.) Der Philosoph sagt — Nic. Eth. I. 13 — »unter den Tugenden nennen wir nämlich die einen Verstandestugenden, die andern sittliche, d. h. Weisheit, Einsicht, Verständigkeit nennen wir Verstandestugenden, Edelherzigkeit und Bescheidenheit dagegen sittliche« und bemerkt Buch II. 1. »Wir sahen also, dass die Tugend eine zwiefache ist, die in der Erkenntniss bestehende, und die sittliche (ethische). Die in der Erkenntniss bestehende gewinnt ihren Ursprung und ihre Förderung grösstentheils durch Lehre und Unterricht, weshalb Erfahrung und Zeit dazu nöthig sind. Die ethische dagegen wird uns zu Theil durch Gewohnheit (Ethos) davon sie dann auch ihren Namen erhalten hat, der nur durch eine leise Umwandlung von diesem Worte (Ethos) gebildet ist.«

Die hauptsächlichste Distinction zwischen Hamlet und Laertes — resp. den in denselben personificirten Fertigkeiten, Beschaffenheiten (ἔξεις) des Dichters in theoretischer und practischer Richtung und deren Negation — dürfte indessen wie früher bemerkt auf der Unterscheidung zweier Grundursachen — intellectuellen Thätigkeit und Trieb, Denkkraft und Triebkraft — der Handlungen, und »da es eine Handlung ist, deren Nachahmung die Tragödie ist,« auch der Handlung der Tragödie, beruhen. In der intellectuellen Thätigkeit — *διάνοια* — tritt hervor, das überlegende, prüfende Reflectiren über die Mittel, wie das Erstrebte zu verwirklichen, der Zweck zu erreichen ist und in dem Triebe offenbart sich die sittliche Neigung, auf welcher die eigenthümliche Individualität (der Character) beruht. Den Aristotelischen Ausdruck »*διάνοια*« interpretirt Fr. Vischer: Aesthetik IV, S. 1382 als: »die Durchklärung des Stoffs mit dem Lichte des Bewusstseins, die Rechtfertigung des Strebens durch Gedankenausdruck, das Gnomische.« (Cfr. Poet. c. VI. § 5 und Anmk. v. Stahr. Vgl. Biese II. 684.)

*) Auf die beraubende Wirkung alludirt im Sonett 104 das »steal from his figure.« Die Negation (Beraubung) wird in der verschiedendsten Weise durch »steal«, »rob« angedeutet in den Sonetten 5, 67, 77, 79, vgl. 35, 40, 48, 63 etc.

**) Das gebrauchte Bild von der Bewegung des Zeigers der Sonnenuhr (Gnomons), sowie das an andern Stellen von der Verfinsterung des Mondes, dürfte dadurch zu erklären sein, dass das Irdische (die Bewegung der Erde im Verhältnisse zur Sonne) die Ursache ist, welche sowohl die Verfinsterung des Mondes, als die Remotion des Sonnenzeigers bewirkt. Im Verhältnisse zur dichterischen Geistessonne (cfr. Sonett 33) dürfte Hamlet der Zeiger sein (vgl. Sonett 77) und bezieht sich auf diese Qualität, die Bezeichnung desselben als »Index« Act III, S. 4 des Dramas.

Wir sind bei unserer Arbeit wiederholt genöthigt gewesen, uns Worte griechischen Ursprungs und Abstammung zur Erklärung von Zuständen und gebrauchten eigenthümlichen Bildern zu bedienen, und haben wir die Ueberzeugung gewonnen, dass Shakespeare die Werke des Aristoteles in der Ursprache studirt haben wird. Was den in neuerer Zeit vielfach in Frage gestellten Bildungsgrad Shakespeare's anbelangt, so können wir uns der oben pag. 1 citirten Ansicht Marggraffs über Shakespeare's gründliche philosophische Kenntnisse, und der Ansicht von Klein in seiner »Geschichte des Dramas« (Leipzig 1867), in welcher der gelehrte Verfasser über Shakespeare sagt:

»Wenn gründliche Quellenstudien den Gelehrten, wenn zweckmässige, dem zu ermittelnden Ergebnisse entsprechende Benutzung solcher Quellen den Fachgelehrten kennzeichnet, so muss Shakespeare als umfassendster und tiefbelesenster Forscher aller ihm zu Gebote

kinetischen Kunst halber verkannt zu werden, einen emphatischen Ausdruck giebt, indem er die Vernichtung (die Phthora) der vollendeten idealen Schönheit förmlich constatirt. Den Originalwortlaut dieses Sonetts haben wir oben (pag. 60) mitgetheilt und erlauben uns den Wortlaut einer der vorhandenen Uebersetzungen (der

stehenden, in sein Kunstfach einschlagenden Quellen und als derjenige, der sich des gesammten einem Zwecke dienenden Studienmaterials und Erkenntnisstoffes bemächtigte — muss Shakespeare als einer der grössten Fachgelehrten seiner Zeit gepriesen und wie er der grösste Bühnendichter aller Zeiten war, auch als der gelehrteste aller dramatischen Dichter anerkannt werden«,

nur anschliessen, und müssen wir die Geistesthätigkeit Shakespeare's (auf der Aristotelischen Theorie von der schöpferischen Vernunftthätigkeit basirend) für die höchste dem Menschen überall erreichbare, von diesem Philosophen als *διαγωγή*, als das göttliche Vernunftleben, die Ruhe in der höchsten Thätigkeit bezeichnete, erklären. Eine solche höchste Geistesthätigkeit setzt die Entwicklung und wissenschaftliche Erkenntniss wie dieselbe oben pag. 19—26 und pag. 40, Anmk. 2 angedeutet worden ist, voraus.

»Es bezeichnet *διαγωγή* zunächst in Bezug auf den Menschen den inneren Frieden, welchen er, zurückgezogen vom öffentlichen Leben, in den Stunden der Musse geniesst, in welchen der Geist, ungestört von der Aussenwelt, bei innerer Sammlung sich in der reinen Sphäre des Gedankens bewegt; es ist daher *διαγωγή* vorzugsweise der Zustand des rein beschaulichen Vernunftlebens, des speculativen Denkens, dessen Genuss die Seligkeit ist.« — Cfr. oben pag. 25 und 152. — »In dieser Speculation offenbart sich der höchste Zweck des geistigen Lebens, welches dem Umfange nach zwar klein, aber doch an Macht und Würde alles Uebrige übertrifft (Nic. Eth. X. 7. 8); denn der Geist ist die Macht über die Natur und seine höchste Thätigkeit die vollendete Seligkeit; diese reine, an und für sich seiende Thätigkeit ist die ungestörteste und daher gewährt die Philosophie, welche sich in der reinen Sphäre des Gedankens bewegt und zu ihrem Gegenstande das ewige, unveränderliche Sein hat, wunderbare Freuden und es führen die Wissenden ein köstlicheres Leben als die, welche noch im Suchen begriffen sind; denn dies Leben ist das göttliche Leben. Daher muss der Mensch nicht bloss Menschliches denken als Mensch, noch bloss Sterbliches als Sterblicher, sondern den Tod tödten und nach einem Leben streben, welches dem Vortrefflichsten in ihm gemäss ist. Ein solches Leben bedarf der äusseren Glücksgüter nicht, sondern ist durch sich selbst der höchsten Seligkeit theilhaftig.« (Biese I. 549, vgl. II. 376, 274 sq., 296 Anmk.)

Durch eine solche selbsthinlängliche und selbstgenugsame Existenz, (cfr. Sonett 25, 29, 91 und 92) und den Tod tödtende Vernunftthätigkeit, welche daher nicht der Zeit nach, sondern durch welche der Mensch unsterblich und ewig ist, müssen, wie wir früher bemerkten, manche Sonette, in welchen auf die Bekämpfung der Zeit (cfr. Sonett 12, 16, 19, 60, 63, 65 etc.) und Unterwerfung des Todes alludirt wird, ihre Erklärung finden; dass dieses durch die Dichtkunst (Muse) geschehen soll, ist in den Sonetten 100 und 101 ausgesprochen und heisst es in dem Sonett 18 schon: »Nie soll Dich Tod in seine Schatten ziehn, wenn ew'ge Zeilen Dich der Zeit erhalten. So lange Menschen athmen, Augen sehn, so lange lebt dies und dies giebt Dir Leben«, sowie in dem Sonett 107 (in dem der Dichter sich des häufig von Aristoteles für die Negation (Beraubung) gebrauchten Bildes von der Verfinsterung des Mondes bedient), wie wir annehmen in Hinblick auf das bald vollendete Drama Hamlet — das lebende Monument der Geistesschönheit (cfr. Sonett 2 und 77), welches die tragische Beraubung des Lichtes, die Verfinsterung, in objectiver Weise bekundet, und

Ortleppschen) hier aufzunehmen, wobei wir es schliesslich aussprechen, dass wir uns glücklich schätzen, das richtige Verständniss der Sonette — von welchen Wordsworth mit Recht vermuthet, dass dieselben den Schlüssel zu Shakespeare's Herzen enthielten, — für den denkenden Leser vermittelt, und dabei zugleich auf die mögliche Verwerthung des Geistesschatzes, den die Menschheit in den Schriften des Aristoteles besitzt, wiederum aufmerksam gemacht, und zur Erkenntniss des „Zauberstabes“ Shakespeare's, sowie der Basis seiner Dichtung beigetragen zu haben.

die Pacificirung der dämonischen Schöpferkraft — *natures »quietus«*
Sonett 126 — ist:

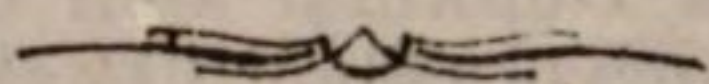
Nicht eigne Furcht, noch was die weite Welt,
Die von der Zukunft träumt, mir prophezeit,
Hat meinem Lieben eine Frist gestellt
Als sichrem Untergang dereinst geweiht.
Der Mond besteht Verfinstung unversehrt,
Dem Augur ist die eigne Kunst zum Hohn,
Was eben dunkel, strahlt bald licht verklärt —
Des ewigen Friedens Oelzweig winket schon.
Am Balsam dieser Zeit hat sich geheim
Mein Herz erfrischt und hat besiegt den Tod:
Fortleb' ich ihm zum Trotz in diesem Reim,
(Da nur, wer sanglos ist, von ihm bedroht)
Wie er für dich als Denkmal sich erhebt,
Das goldne Zwingherrngräber überlebt.
(Neidhardts Uebers. cfr. den Originalwortl. oben pag. 50.)

Vergleiche O armer Geist, des sünd'gen Staubes Kern,
Sonett 146. Rebeller Mächte Narr, die Dich umschalen!
Was stirbst Du Hungers drinn, und darbest gern,
Um Deine Aussenwände bunt zu malen?
Warum auf Deines Hauses mürbe Scherben,
O kurzer Pächter, wendest Du so viel?
Soll Wurm und Moder, der Verschwendung Erben,
Dein Gut verthun? ist diess des Leibes Ziel?
O lebe Geist! von Deines Knechts Verlust;
Lass darben ihn, so wird Dein Schatz gemehrt;
Gib hin für Göttliches den irdschen Wust,
Von Aussen arm, im Innern wohl genährt!
So zehrst am Tod Du, der am Menschen zehrt;
Und ist Tod todt, hat Sterben aufgehört.
(Cfr. den Originalwortl. oben pag. 100.)

Wir gedenken hierbei des Wortes Renan's in seiner neusten Schrift — der heilige Paulus — »Der ideale Mensch, der göttliche Dichter, der grosse Künstler bieten allein den Umwälzungen und der Zeit Trotz.« Das Vorhandensein dieser Qualitäten in Shakespeare, namentlich denn auch dessen vollendete Idealität, glauben wir unwiderleglich und in begriffsmässiger Weise nachgewiesen zu haben, und ziehen hier schliesslich noch das treffende Wort Bodenstedts in der Sonettennachbildung an: »Die Macht und Weihe der Persönlichkeit des Künstlers ist es im letzten Grunde allein, was den Kunstwerken ewiges Leben giebt. Und die Macht und Weihe seiner Persönlichkeit ist es auch allein, was Shakespeare von seinen Zeitgenossen unterscheidet und allen seinen Werken — jeglichem nach seiner Art — ihr ganz eigenthümliches Gesicht giebt, mit welchem sie in die Welt hinausschauen und Bewunderung wecken werden, so lange die Welt besteht.«

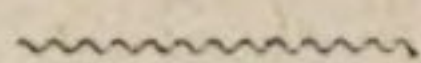
Das Sonett 104 — welches jenem Sonett (105) vorhergeht, in dem der Dichter sich dagegen verwahrt, dass man seine Liebe Götzendienst nenne, oder sein Geliebter als ein Götzenbild erscheine — lautet in der Uebersetzung:

Für mich, Geliebter, kannst Du nie veralten;
 Wie einst Dein Blick zuerst mir aufgegangen,
 So bist Du noch. Drei Winter sah ich walten,
 Dreimal zerstörend grüner Haine Prangen.
 Dreimal sank Frühling hin in Herbstesgrüfte,
 Dreimal sah ich das Jahr vorüberziehn,
 Und dreimal wehten süsse Maiendüfte
 Seit mir, wie jetzt, Dein Frühling fröhlich schien,
 Doch ach! die Schönheit, wie ein Zeiger schleicht
 Von Zahl zu Zahl mit unbemerktem Tritt.
 So hat Dein Liebreiz, der zu stehn mir däucht
 Auch wohl Bewegung, die mein Blick nicht sieht.
 Aus Furcht darob, noch Ungeborne, hört:
 Vor euch schon war der Schönheit Lenz zerstört.



Druckfehler.

- S. 22 Z. 4 v. o. l. Wachs statt Wasser.
" " " 6 " " l. Empfindens st. Emfindens.
" 25 " 4 " u. l. Seligkeit st. Seeligkeit.
" 31 " 3 " " l. den st. dem.
" " " 6 " " l. wetteiferten st. weitteiferten.
" 62 " 10 Anmk. v. u. l. beruht st. Bezug hat.
" 86 " 11 v. u, l. and the ravisher st. and ravisher.



Karpf, Carl,

To ti ēn einai die Idee Shakespeare's und deren Verwirklichung.
Sonettenerklärung und Analyse des Dramas Hamlet, (indirecter Beitrag zur
Zeitfrage 'Glauben und Wissenschaft')

Hamburg 1869

P.o.angl. 367 fm

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10749870-3